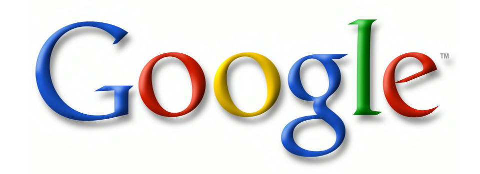
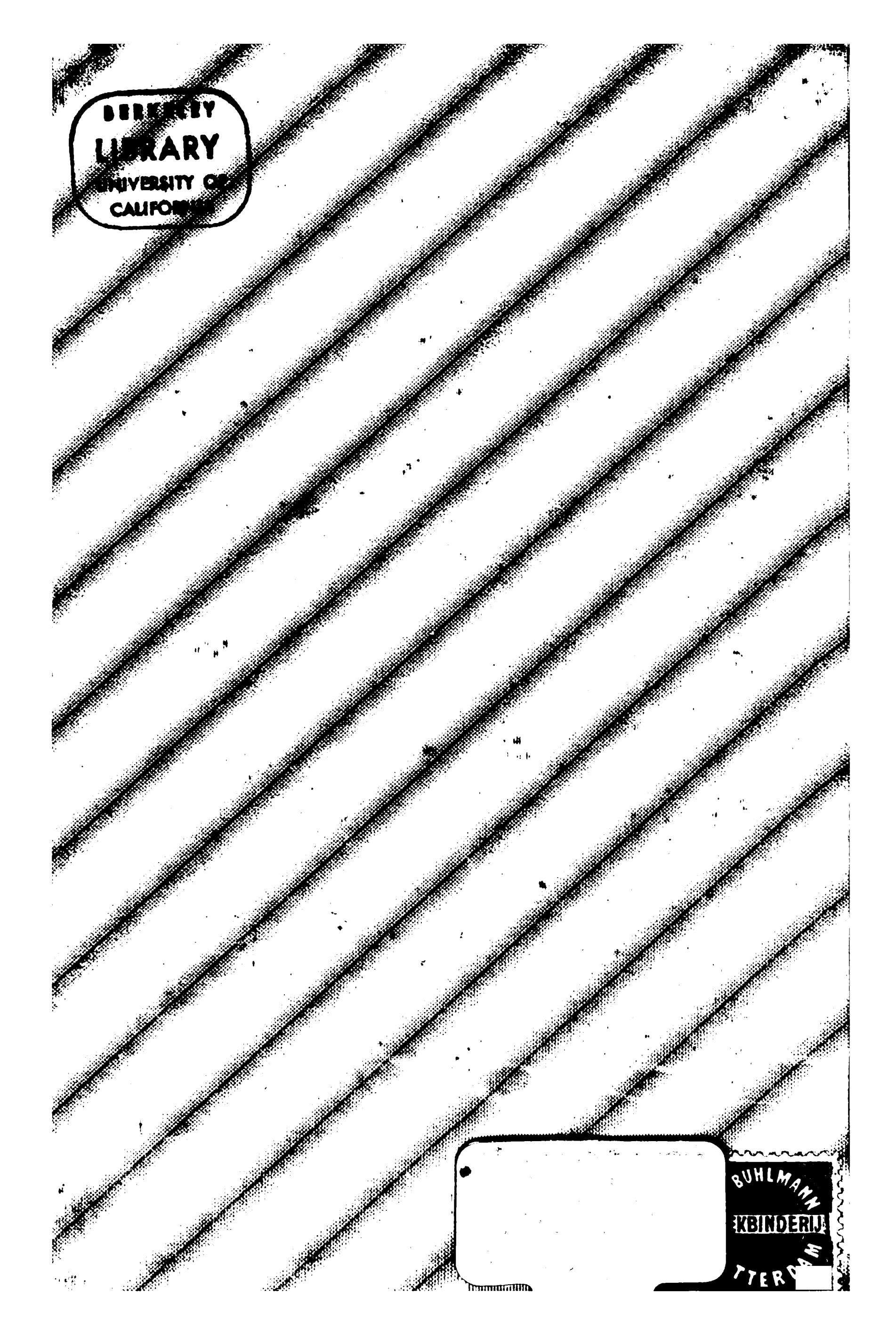
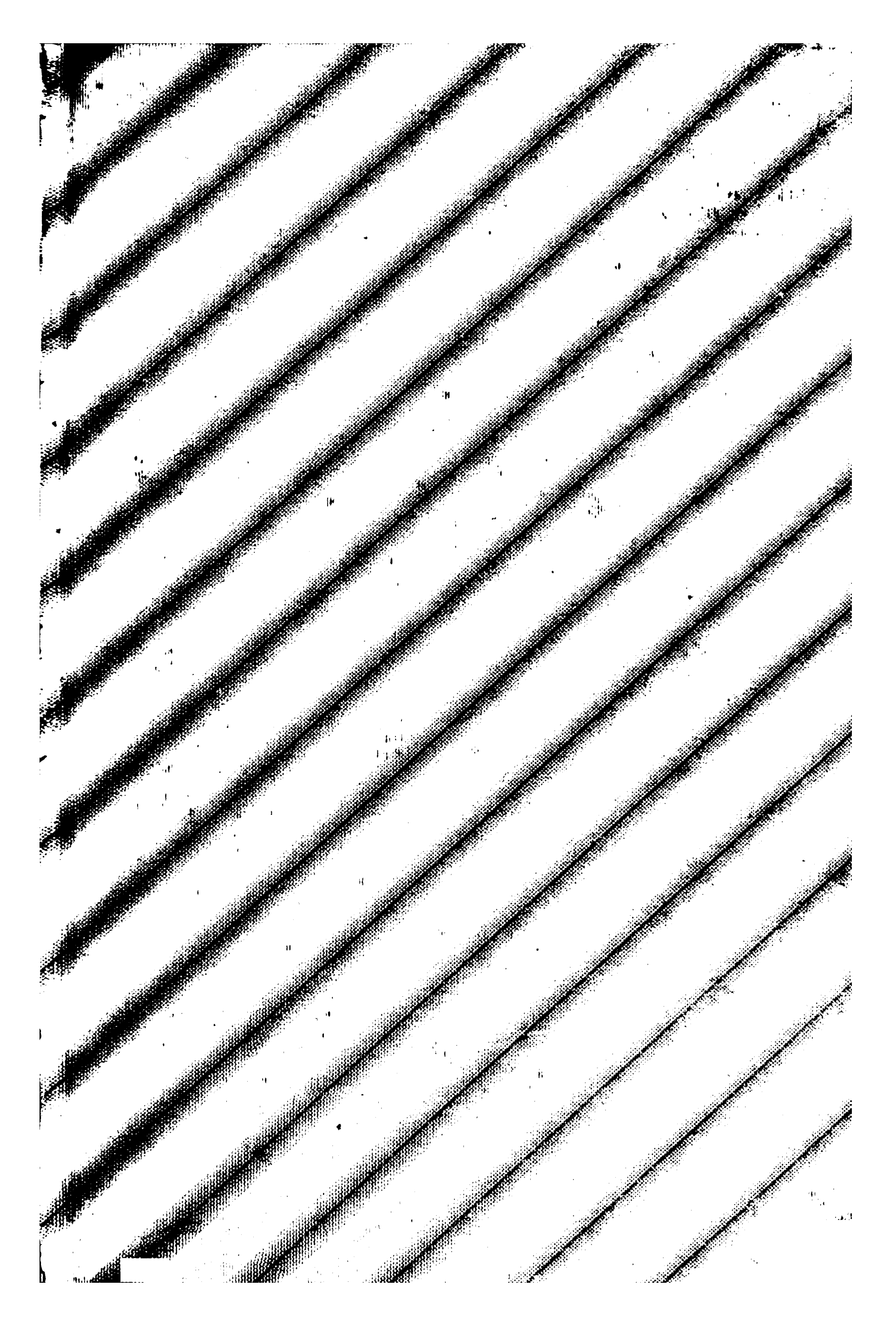



LIBRARY
BUHLMANN



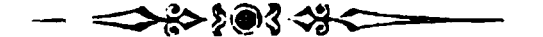
Zur Aesthetik der Tonkunst.

Zur

Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. August Reissmann.



Berlin.

Verlag von H. W. Müller.

1879.

Vorwort.

Selbst wer den mehrfach ausgesprochenen Satz: „dass eine, auf sicheren Grundlagen beruhende allgemeine Aesthetik der Kunst nur dann geschrieben werden wird, wenn jede der einzelnen Künste von den, mit der Technik derselben vollständig vertrauten Künstlern selbst die sachlich begründete eingehende ästhetische Würdigung gefunden haben wird“, nicht in seiner ganzen Schärfe gelten lassen will, wird doch zugeben müssen, dass solche Einzelabhandlungen die Wissenschaft vom Schönen überhaupt ausserordentlich zu fördern geeignet sein können. In diesem Sinne mache ich den Versuch die Grundzüge einer Aesthetik der Kunst zu entwerfen, welche ich mir zum Lebensberuf erwählte: der Musik. Ich habe zunächst die allgemeinen Grundgesetze aller künstlerischen Gestaltung entwickelt, um dann zu zeigen, wie weit diese durch die Tonkunst Anwendung finden. Hierbei stellt es sich heraus, dass das besondere

Darstellungsobjekt durch das Material bedingt ist, und dass beide: Inhalt und Material wiederum die besonderen Formen erzeugen. Dies ist bei der Tonkunst so sehr der Fall, dass die Aesthetik derselben in consequenter Entwickelung zur Formenlehre werden muss, wenn sie sich nicht in jene überschwengliche phantastische Phraseologie verlieren will, welche nur am schönen Scheinen festhält, ohne die Sache zu erfassen. Nach dieser Richtung aber dürfte die vorliegende Schrift auch noch besondere Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst in der Gegenwart gewinnen, als sie, ohne zu polemisiren, thatsächlich Kritik übt an den aussergewöhnlichen Erscheinungen der Gegenwart auf dem Gebiet der Musik.

Friedenau, im October 1878.
(bei Berlin)

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
I. Die Kunst im Allgemeinen	1
II. Die Tonkunst und ihr Darstellungsobject	19
III. Das Darstellungsmaterial	33
IV. Die Musikformen	79
1. Die Vocalformen	88
2. Die einfachen Instrumentalformen	119
3. Die zusammengesetzten Instrumentalformen	158
4. Die dramatischen Formen	184
a. Die Cantate	198
b. Das Oratorium	204
c. Die Oper	219
Sach-Register	241

I.
Die Kunst im Allgemeinen.

Unter Kunst im engern Sinne verstehen wir das Vermögen: zu formen und zu gestalten, wie es sich in *Poesie* und *Musik*, in *Malerei, Sculptur* und *Architektur* darstellt. Als ein „Können", d. h. als die Fähigkeit gedacht, etwas Vollkommenes zu leisten, erweitert sich der Begriff „Kunst" so, dass er auch die Heilkunst, die Staatskunst, dass er Fecht- und Reitkunst mit umfasst. Für uns kann es sich hier nur um die Fähigkeit handeln: bestimmte Ideen durch ein entsprechendes Material in vollendeten, leicht fassbaren Formen darzustellen. Diese hat mit der Wissenschaft den durchaus gemeinsamen Boden. Beide erheben sich aus dem Grunde der vollsten Erkenntniss dessen, was dargelegt oder was gestaltet werden soll. Aber von hieraus schon, auf der untersten Stufe der Erkenntniss beginnt die Thätigkeit beider sich zu scheiden: die Wissenschaft überliefert ihren Gegenstand hauptsächlich dem Verstande, die Kunst vorwiegend der Phantasie. Jener ist das Wissen von den Dingen Hauptsache: sie sucht, nachdem sie

dieselben zum Gegenstande ihrer Beobachtung und Forschung gemacht hat, die gewonnenen Vorstellungen zu begründen und zu zerlegen und mit Hülfe des Verstandes weiter zu verfolgen.

Auch für die künstlerische Darstellung ist ein solches Erkennen durch bewusste Anschauung erste Voraussetzung; allein das Erkannte wird dann vorwiegend von der Phantasie aufgenommen und erhält durch sie zumeist die Bedingungen der künstlerischen Form.

Es dürften nur wenig Gebiete des arbeitenden Menschengeistes zu nennen sein, welche nicht beiden, der Kunst ebenso wie der Wissenschaft gemeinsam sind. Die Natur, das materielle wie das intellectuelle Leben des Menschen, Religion, Geschichte und Sage sind ebenso Hauptgebiete für die wissenschaftliche wie für die künstlerische Thätigkeit, und schliesslich ergänzen sich beide so, dass die Wissenschaft als Kunstwissenschaft der Kunst sich dienstbar erweist, ebenso wie die Kunst der Wissenschaft in zahllosen Fällen zu Hülfe kommt. So erscheinen beide: Kunst und Wissenschaft nicht in ihrer Grundlage, sondern in ihren Zielen unterschieden und dem entsprechend auch in ihren Aeusserungsweisen.

Die Wissenschaft betrachtet die Natur nicht nur als ein grosses, einheitliches Ganzes, sondern sie ist unablässig bemüht, sie in die kleinsten Einzelheiten zu zerlegen, um so den gesammten Organismus und die innersten und geheimsten treibenden Kräfte desselben in ihrer ganzen Thätigkeit zu er-

kennen. Sie sucht den letzten Ursprung alles Werdens und alles Seins zu erforschen und alle Lebensthätigkeit in ihren äussersten Anfängen zu belauschen.

Auch die Kunst strebt nach solch vollständiger Erkenntniss der Natur, aber nur in der Erscheinung derselben als einheitliches Ganzes und nicht der einzelnen wirkenden Kräfte.

Wohl bilden Malerei und Sculptur einzelne Theile nach, aber dann als geschlossene, in sich durchaus vollendete Formen in der Gestalt, wie sie die Phantasie des Künstlers aufgenommen hat und hinstellt. Aehnlich ist das Verhältniss von Wissenschaft und Kunst zur Geschichte. Beide erscheinen hier nur noch enger verknüpft, indem die Kunst zunächst treu den Bahnen der Wissenschaft folgt. Diese sucht nicht nur die Vergangenheit in ihrem zeitlichen Verlauf historisch festzustellen, sondern zugleich den innern Zusammenhang darzulegen; sie forscht nicht nur nach den Thatsachen und ihrem wahrhaften Verlauf, sondern sie sucht auch durch Darlegung der treibenden Mächte diese selbst aufzuklären.

Die Kunst, sei es, dass sie als Sculptur in einem gewaltigen Heros oder in einer Gruppe uns ein Stück Geschichte, oder als Dichtkunst oder in deren Vereinigung mit der Tonkunst als Drama und Oper einzelne Episoden oder ganze Epochen vor unseren Augen erstehen lässt, macht sich die Resultate der wissenschaftlichen Geschichtsforschung dienstbar, indem sie mit deren Hülfe die historischen Vorgänge in der Phantasie neu con-

struirt, um sie dann treu nachbilden zu können. In gleicher Weise werden die Resultate der Forschungen der Anthropologie der Sculptur und Malerei, werden Psychologie und Philosophie den Künsten der Innerlichkeit: der Dichtkunst und der Musik dienstbar gemacht.

Demnach im Grunde in engster Wechselwirkung stehend, erscheinen Wissenschaft und Kunst dennoch in ihren Zielen durchaus weit von einander getrennt. Während die Wissenschaft nach dem letzten Grunde alles Lebens, Wirkens und Seins forscht und unaufhörlich bemüht ist, es analysirend in seine kleinsten Theile zu zerlegen, stellt die Kunst das Leben, Sein und Wirken in eng geschlossenen, streng auf sich bezogenen, ewig mustergültigen allen Zeiten verständlichen Gebilden dar. Was die Wissenschaft zerlegt, um es in allen seinen endlichen Beziehungen aufzudecken, fasst die Kunst zusammen zur Totalität, um es möglichst vollständig von allen endlichen Beziehungen loszulösen. Der Künstler zeigt uns dann die Welt, wie sie sich in seiner Phantasie gestaltet; sein Genius lässt ihn dabei das Unwesentliche, das für die Wissenschaft nicht minder bedeutungsvoll wird, wie das Wesentliche, von diesem unterscheiden und offenbart ihm so die treibende Idee, dass er diese dann einer Gesammtheit im Kunstwerk zur Anschauung zu bringen vermag. Dazu befähigt ihn die Technik seiner Kunst, die er sich bis zur vollständigsten Herrschaft aneignete. Hiermit ist zugleich der persönliche Antheil, den der Künstler

beim Schaffen des Kunstwerks nimmt, ziemlich genau bezeichnet.

Zunächst erkennen wir, dass dem künstlerischen Schaffen ein Urbild zu Grunde liegt. Der Satz des Aristoteles: Die Kunst ist Nachahmung der Natur, hat unendlich viel Verwirrung unter den Kunstphilosophen hervorgebracht. Er erzeugte die, für die Erkenntniss der künstlerischen Thätigkeit recht unfruchtbare Lehre von dem Naturschönen. Selbst für diejenigen Künste, welche ihre Formen in der Natur vorgezeichnet finden, für die Sculptur und Malerei, hat das sogenannte Naturschöne eigentlich nur den Vortheil gebracht, dass beide Künste früher zu grösserer Blüte gelangen konnten, als die anderen. Jene beiden finden die Grundformen für ihre Bildwerke vor, während sie die Architektur nach Anleitung der Natur erst finden, die Dicht- und Tonkunst aber ganz neu schaffen mussten. Weitere Bedeutung konnte das Naturschöne auch für jene Künste nicht gewinnen; am wenigsten können diese dabei stehen bleiben, es einfach zu copiren, weil sie alsdann keine höhere Bedeutung haben, eine solche gewinnen alle Künste erst durch Neuschöpfungen. Auch die Künste, welche ihre Formen der Natur entlehnen, copiren diese nicht etwa nur; der Künstler bildet sie vielmehr in seiner Phantasie so weit um, dass sie dem Begriff des Idealschönen entsprechen. Auf diesem Wege wird selbst das Hässliche zum künstlerischen Darstellungsobject. Das, was in der Natur unsern Widerwillen, selbst Ekel erweckt,

kann durch die künstlerische Darstellung zur Quelle künstlerischen Genusses werden, wenn dieser treuen Copie des Hässlichen zugleich in dem idealen Begriff seine Nothwendigkeit und Bedeutung für das grosse Ganze eingewirkt wird. Damit gewinnt selbst das Hässliche die Bedingung des Idealschönen und unser ästhetisches Gefühl wird mit ihm versöhnt.

Kaum ein anderer Begriff hat der Aesthetik so viel Sorge gemacht, als der der Schönheit, weil sie meist von der einseitigen Voraussetzung ausging: Die Kunst solle die Schönheit darstellen. Der Begriff Schönheit ist so weit umfassend, dass alle Künste in ihrer Vereinigung, wenn eine solche überhaupt möglich wäre, ihn kaum darzustellen vermöchten. Oben bereits wurde angedeutet, dass die Künste ganz andere Darstellungsobjecte gewinnen, als einen so allgemeinen Begriff. Nicht Darstellungsobject ist die Schönheit, sondern eine nothwendige Bedingung für das Kunstwerk. Es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen jener Anschauung, nach welcher die Kunst die Schönheit darstellen soll, und jener, nach der diese nur eine nothwendige Eigenschaft des Kunstwerks ist. Man muss hier scharf scheiden zwischen dem das Kunstwerk schaffenden Künstler und dem es geniessenden Beschauer. Für jenen ist die Schönheit der Darstellung kein nothwendiges Erforderniss, für ihn ist es nur die Wahrheit der Darstellung. Ihm genügt es, die nach Offenbarung drängende Idee voll und ganz zur Erscheinung zu bringen in einem

Kunstwerk, das genau dem, in seiner Phantasie entstandenen Bilde entspricht. Für den Beschauer dagegen wird die Schönheit der Darstellung zur Hauptbedingung; denn durch sie wird er von vornherein angezogen, sich so lange mit dem betreffenden Kunstwerk zu beschäftigen, dass er auch die dasselbe erzeugende Idee erkennen lernt. Der Künstler wendet sich zunächst an die Sinne, er muss diese zuerst für sich zu gewinnen suchen, damit sie willig werden, der Psyche den Inhalt des Kunstwerks zu vermitteln. Es ist recht wohl denkbar, dass ein Künstler ein hoch bedeutsames, inhaltschweres Kunstwerk schafft, das aber in weniger schöner, und daher geringer anziehender Weise ausgeführt ist. Dies verliert dadurch nicht an Werth, sondern nur an Bedeutung für die grosse Gesammtheit. Wohl ist das Kunstwerk sich selbst Zweck, und der Künstler schafft nur getrieben und getragen von der ihn erfüllenden und nach Entäusserung ringenden Idee; allein indem er diese Gestalt werden lässt, entspricht er zugleich den ästhetischen Anforderungen des Lebens. Im Kunstwerk vermittelt er seine ideale Anschauung von der Welt und den Erscheinungen innerhalb derselben einer grössern Gesammtheit. Nur dadurch wird die Kunst wie Wissenschaft und Religion zu einer die Cultur fördernden Macht, welche die Menschheit entwildern hilft. Darum aber ist es erste Voraussetzung für das Kunstwerk, dass es auch diejenigen, denen es eine idealere Lebensanschauung vermitteln soll, gewinnt und zu liebevoller Beschäftigung an-

zieht, durch die Schönheit, als „unmittelbar Wohlgefallen einflössende Form der Darstellung“.

Es erscheint demnach weniger nothwendig, den Begriff der Schönheit festzustellen und weitläufig zu erörtern, als vielmehr den Bedingungen nachzuforschen, unter welchen das Kunstwerk diese anziehende, allgemeines Wohlgefallen verbreitende Form gewinnt. Hierbei kommt nicht eigentlich der treibende Inhalt zu näherer Berücksichtigung, sondern vorwiegend das Bedürfniss des geniessenden und empfangenden Beschauers des Kunstwerks. Die künstlerischen Formen erscheinen demnach doppelt beeinflusst, einerseits durch den in ihm zur Erscheinung gelangenden Inhalt, andererseits durch das specielle Bedürfniss des Empfangenden. Hier, wo es gilt, die allgemeinen Grundsätze für die künstlerischen Formen festzustellen, kommt nur dies letztere Moment in Betracht. Der Einfluss, den der Inhalt auf die Formgestaltung gewinnt, kann erst bei der weitern speciellern Behandlung der Künste und der Kunstwerke erörtert werden.

Es dürfte sich als ausserordentlich zweckmässig erweisen, die Bedingungen der künstlerischen Formen erst aus dieser ihrer allgemeinen Idee heraus zu erörtern, die Grundsätze ihrer Gestaltung zu entwickeln, ohne Rücksicht auf das Material, in welchem sie sich darstellen, und die Ideen, die in ihnen Gestalt werden.

Wir erkennen hierbei, dass die Grundprincipien für alle Künste dieselben sind, dass der specielle — wiederum zum Theil durch das besondere Material,

Stein oder Mörtel, Erz, Ton oder Wort — bedingte Inhalt sich jene nur dienstbar macht und die besondere Form erzeugt.

Zunächst ist beim Kunstwerk Alles auszuscheiden, was den ungetrübten Genuss desselben zu stören im Stande ist, und zwar vor Allem schon im Material. Grober Marmor, schlechte Mauersteine oder unreines Metall stören ebenso den ruhigen Genuss des in solch unedlem Material ausgeführten Kunstwerks der Sculptur oder Architektur, wie die schlechten Farben, mit denen ein Bild gemalt ist, oder der unangenehme Klang der ein Werk der Dicht- oder Tonkunst vortragenden Stimmen die Wirkung dieser Kunstwerke beeinträchtigen. Zunächst sollen unsere Sinne gefangen werden, und auf diese wirkt in erster Reihe das Material. Dies ist daher schon vom Künstler sorgfältig auszuwählen. Dem Bildhauer, Architekten und Maler ist es in den meisten Fällen noch gegönnt, hier eine Wahl zu treffen, dem Dichter und Musiker in der Regel nicht: sie müssen sich meist mit den Stimmen und Instrumenten begnügen, die ihnen zur Verfügung gestellt werden. — Nachhaltigere Wirkung übt indess das Material nur bei noch weniger cultivirten und weniger fein organisirten Naturen. Die höhere Kunstbildung macht fähig vom Material abzusehen und nur die, in ihm dargestellte Form auf sich wirken zu lassen. Daher ist es doppelt nothwendig, von dieser alles den Genuss Störende fernzuhalten. Das was der

denkende und empfindende gebildete Geist beim ästhetischen Genuss überhaupt fordert, wird natürlich für die Kunstformen Hauptbedingung, und so ergeben sich für diese im Allgemeinen gewisse unerlässliche Bedingungen, die weder durch den Inhalt, noch durch das Material geboten sind, sondern nur in Rücksicht auf die Wirkung, welche das Kunstwerk hervorbringen soll. Es sind dies die:

> durch feste Umrisse bewirkte *Klarheit*, die durch Symmetrie und Eurhythmie beförderte *Anschaulichkeit* und die durch möglichste Mannichfaltigkeit erzielte *Lebendigkeit* der Darstellung.

Verschwommene und undeutliche Eindrücke haben allerdings in gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen für die Empfindung eigenthümlichen Reiz, weil sie oftmals der Thätigkeit der Phantasie einen weiten Spielraum eröffnen; allein viel häufiger erzeugen sie eine peinigende, beunruhigende Aufregung und berühren vor Allem schon Auge und Ohr unangenehm. Ganz besonders aber fordert der Verstand volle Klarheit, und auch an diesen wendet sich das Kunstwerk und sucht ihn zu beschäftigen. Er will nicht nur angeregt, er will beschäftigt und dadurch befriedigt werden. Verschwommenheit und Verworrenheit trüben ihm den Genuss und hindern ihn, das dargebotene Kunstwerk recht zu würdigen. Aber auch auf die Empfindung wirkt nur diese Klarheit beruhigend, während sie durch Unklarheit und Dunkelheit in Unruhe versetzt wird.

Hiermit im engsten Zusammenhange steht jene Symmetrie, welche dem Kunstwerk höchste Anschaulichkeit verleiht; sie ist eine der unerlässlichsten Anforderungen, welche erfüllt werden müssen, wenn dem Schönheitsgefühl genügt werden soll.

Der angeborne Ordnungssinn schon sträubt sich im gewöhnlichen Leben selbst gegen Unordnung und Unregelmässigkeit. Er ist bemüht, selbst innerlich und äusserlich unverbundene Dinge durch regelmässige Aufstellung in einen gewissen Zusammenhang zu bringen. Gegenstände, welche unregelmässig durcheinander stehend, zusammenhangslos sind, erhalten eine innere Beziehung zu einander, so wie sie nach einer gewissen Ordnung aufgestellt werden. Diese herzustellen ist ein uralter, angeborner Trieb im gesammten Menschengeschlecht. Es kann nun den gebildeten Mann, der gewohnt ist, schon das Innere und Aeussere seines Hauses in einer bestimmten, behaglich wirkenden Ordnung zu sehen, dessen Stubeneinrichtung nicht minder nach ästhetischen Gesetzen erfolgt, wie die Anlage seines Gartens, ja der gesammten Wirthschaft, sehr wenig angenehm berühren, wenn er dies Bestreben an einem Kunstwerk vermisst, das organisch aus einer bestimmten Idee heraus treiben soll. Bei der einheitlich sich entwickelnden Kunstform müssen nicht nur die einzelnen Theile, wie es die Form erfordert, auf einander bezogen sein, so dass keiner für sich allein steht, jeder vielmehr ergänzend und die Ergänzung herausfordernd wirkt, sondern diese Theile müssen auch übersichtlich zusammengefasst

und gruppirt werden. Erst dann macht das Kunstwerk den Gefallen erweckenden Eindruck.

Allein wie die scharfe Begrenzung leicht starr, die einfache Klarheit leicht nüchtern wird, so erscheint die ununterbrochene Regelmässigkeit leicht leer, steif und lebensarm; und so entsteht als dritte Bedingung für die Kunstform die, durch die Mannichfaltigkeit erzeugte Lebendigkeit der Darstellung. Diese erfordert vor Allem, dass die absolute Regelmässigkeit zeitweise aufgehoben wird. Der Phantasie muss grössere Freiheit dargeboten werden, deshalb sind unregelmässiger gebildete Partien auch beim Kunstwerk nöthig. Allein jede Abweichung von der Regelmässigkeit muss sich als solche erweisen; sie darf nicht die absolute Regelmässigkeit der Form aufheben, sondern sie muss diese in ein erhöhtes Licht setzen, sie freier und ungezwungener erscheinen lassen oder sie muss ihre Rechtfertigung in der speciellen Idee finden. Wir werden für alle diese Bedingungen Beispiele bei der speciellen Betrachtung der Musikformen beibringen.

Hiermit sind die Bedingungen gegeben, unter denen das Kunstwerk nicht abstossend, sondern — wenn sie im höchsten Maasse erfüllt sind — schon anziehend wirkt. Hierzu gehört dann aber auch, dass dies einen bedeutsamen, uns besonders bewegenden Inhalt bietet, der uns nicht nur beruhigt, sondern auch anregt. Die blos beruhigende Klarheit wird ebenso leicht langweilig, wie die fortwährende Regelmässigkeit. Es

müssen im vielseitigen Wechsel Contraste hinzutreten, um die Einbildungskraft anzuregen; das Kleine und Grosse, das Zarte und Mächtige, das Biegsame und Starre müssen, bald weich vermittelt, bald in bedeutsamen Contrasten neben einander treten, um uns so den Inhalt in lebendigster Entwickelung zu vermitteln. Unter Umständen vermag indess sogar die Form an sich schon, ohne einen bedeutenderen Inhalt, anziehend und anregend zu wirken. Wie wir später noch zeigen werden, kann es inhaltslose Formen gar nicht geben; jeder liegt eine sie erzeugende allgemeine Idee zu Grunde, die uns mit der Zeit so geläufig wird, dass sie uns nicht mehr recht interessirt und anregt. Ein gewisser künstlerischer Spieltrieb kann solche Formen selbst anziehend und anregend gestalten, auch ohne ihnen einen besondern Inhalt zu vermitteln, selbst wenn er nicht bis zu jener entzückenden Spielseligkeit gelangt, die sich diesen Formen leicht als Inhalt aufprägt.

Es ist dann freilich das Material, was vorwiegend wirkt, allein die Erfüllung der allgemeinen Bedingungen, unter denen das Kunstwerk entsteht, prägen diesem doch schon die ersten Spuren der Idee auf, und diese wirken bereits ästhetisch, auch wenn ein specieller Inhalt noch unenthüllt bleibt. Ganz besonders ist das natürlich bei jener Kunst der Fall, deren Material — der Ton — schon eine mehr ideelle, durchgeistigte Wirkung äussert: bei der Musik.

Bei der Betrachtung der Musikformen wird es

sich herausstellen, wie diese sich allmälig unter dem zwingenden und treibenden Gesetze künstlerischer Gestaltung und bei strengster Berücksichtigung der durch das Darstellungsmaterial gestellten Bedingungen herausbilden; wie an ihnen dann die Phantasie des individuell empfindenden Künstlers geschult und dadurch befähigt wird, nicht nur zu erfinden, sondern auch in höchster Formenvollendung zu gestalten und zu bilden. Es wird dabei gezeigt werden, dass jene allgemeinen Gesetze künstlerischer Formgebung, welche für alle Künste Geltung haben, Symmetrie und Proportion sind, die den schaffenden Geist veranlassten, das gesammte Tonmaterial, unter genauester Berücksichtigung der eigensten Natur desselben in bestimmte Systeme zu bringen, um diesem dadurch überhaupt erst die untersten Bedingungen der schönen Formgestaltung aufzunöthigen. Wir werden weiterhin nachweisen, dass nur die diatonische Tonleiter die Grundlage für die vollendete Kunstform werden konnte, weil nur in ihr jene allgemein künstlerischen Principien voll und ganz wirksam sich erweisen, und dass die Tonkunst erst dann zu einer reichen Fülle von schönen Formen gelangte, als in der Musikpraxis jene Tonleiter allgemein angenommen wurde.

Der weitere Verlauf unserer Untersuchung wird es dann als unabweisbar nothwendig hinstellen, dass auch der Künstler an dieser ewigen Gesetzmäsigkeit festhalten muss, sei es, dass ein gewaltiger und mächtiger, nach Entäusserung drängender Inhalt die Formen gewaltsam zu erweitern oder zu

durchbrechen trachtet, oder dass das individuell verfeinerte und zugespitzte Empfinden, oder die nur traumhaft erregte Phantasie eine Verflüchtigung oder Auflösung der Form herbeiführen möchte. Nur dann, wenn das Kunstwerk, diesen störenden Einflüssen entgegen, dennoch die rechte Form gewinnt, wird es auch mit seinem individuellsten Inhalt allgemeine Bedeutung, wird es seinen Platz in dem Leben der Nation und zugleich Antheil an der allgemeinen Culturentwickelung gewinnen.

Hiermit ist zugleich angedeutet, welche Aufgabe die Philosophie der Kunst und speciell die *Aesthetik der Musik* zu erfüllen übernimmt. Als *„Wissenschaft vom Schönen“ darf sie nicht aus der Tiefe des Gemüths heraus construirt werden, sondern sie muss sich hauptsächlich mit dem Kunstwerk beschäftigen und die Bedingungen, unter denen es entsteht, zu erforschen suchen. Sie muss zum Gesetzbuch für die Kunst und die Künstler werden, welches das Gewissen beim Künstler wie beim Laien pflegt und rege erhält. Sie muss jenen über seine Aufgabe aufklären und diesem den rechten Kunstgenuss vermitteln helfen. Das kann sie aber nimmer, wenn sie sich nur mit dem Eindruck beschäftigt, den das Kunstwerk hervorbringt.* Dieser ist den verschiedensten, ausserhalb des Kunstwerks liegenden Einflüssen und Zufälligkeiten unterworfen, so dass er nur selten sicher zu bestimmen ist.

Als Wissenschaft muss die Aesthetik auch das Wissen von der Kunst und dem Kunstwerk vermitteln und verbreiten, um dadurch dem Künstler Zweck und Ziel seines Schaffens vor Augen zu stellen, dem geniessenden Laien aber muss er jenen Standpunkt gewinnen helfen, von dem aus er das Kunstwerk rein und voll aufzunehmen im Stande ist, ohne die in seiner eignen Individualität gesetzten Störungen und Trübungen. Die Aesthetik muss dem Künstler die Schöpfung, dem Laien den Genuss des Kunstwerks erleichtern, und das kann sie nur erreichen, indem sie das Wissen von demselben verbreitet.

II.

Die Tonkunst und ihr Darstellungsobject.

Wie bereits angedeutet, wird das Darstellungsobject der einzelnen Künste durch das Material, welches jede verarbeitet, bedingt, und darauf beruht wieder die Stellung, welche die Künste sowohl unter einander, wie im Culturleben der Völker einnehmen. Marmor und Erz, Stein und Mörtel weisen die Sculptur und die Baukunst ebenso auf die Welt der äussern Erscheinung hin, wie Farbe und Licht die Malerei. Die Welt der Wirklichkeit liefert diesen Künsten hauptsächlich die Darstellungsobjecte, und wenn die Künstler sich auch solche erträumen, in eigner Weise in der Phantasie gestalten, so geschieht dies doch vorwiegend nach Anleitung und im festen Anschluss an die Vorgänge in der realen, in dieser Welt der Wirklichkeit. Im Ton dagegen gewinnen Musik und Dichtkunst ein durchaus körperloses Material, das beide dem entsprechend auf die Welt der Innerlichkeit hinweist. Doch wird für die Dichtkunst noch ein besonderer Prozess nothwendig, um ihr das geeignete Darstellungsmaterial zu schaffen. Der Ton wird zum Wort verdichtet, mit welchem die Poesie dann auch wieder in die reale Begriffs-

welt geführt wird. Die T o n k u n s t verarbeitet dagegen den T o n in seiner ursprünglichen, gegenstandslosen Erscheinungsform. Weil sie demnach ihr Ideal nicht in begrifflicher, sondern nur in der durch den Sinnenreiz vermittelten Gestalt, in nur klingenden Formen giebt, welche der begrifflichen Bestimmtheit und Verständlichkeit entbehren, so hat man zu verschiedenen Zeiten ihren Inhalt ganz leugnen, und sie nur als ein angenehmes, sinniges Tonspiel gelten lassen wollen. Häufiger noch hat man indess mit einseitiger Auffassung ihrer sinnlich reizvollen Seite sie als die Kunst: schöne Gefühle darzustellen und zu erwecken, betrachtet.

Beide Anschauungen sind durchaus falsch und zugleich gefährlich, weil jene nur zu leicht eine die Form überschätzende Gedankenlosigkeit, diese eine die Form verachtende Willkür zur Folge hat.

Wir sprachen es bereits aus: D a s s e s i m G r u n d e i n h a l t s l o s e F o r m e n g a r n i c h t g e b e n k a n n, w e i l j e d e i r g e n d e i n e m Z u g e d e s m e n s c h l i c h e n G e i s t e s, u n d w ä r e e s a u c h n u r d e r S p i e l t r i e b, i h r e E n t s t e h u n g v e r d a n k t; d i e E i g e n t h ü m l i c h k e i t d i e s e s Z u g e s a b e r p r ä g t s i c h d e r s o e n t s t a n d e n e n F o r m a l s i h r I n h a l t a u f, w i e w i r s p ä t e r a n e i n z e l n e n M u s i k f o r m e n z e i g e n w o l l e n.

Begrifflich verständlich macht uns diesen Inhalt die Tonkunst nicht und sie bleibt nach dieser Richtung gegen die übrigen Künste im Nachtheil. Allein unverständlich ist sie deshalb doch auch nicht. Im Leben des Geistes giebt es manch feinen

Zug, den auch die schärfste Begriffsbestimmung nicht auszudrücken vermag; selbst bei gewissenhaftester Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks bleibt meist noch ein Rest unausgesprochenen Gefühlslebens zurück, den oft ein einziger Blick, der Ton der Rede, jene eigenthümliche Sprachmelodie, welche selbst die absolute Musik kaum in Töne zu fassen vermag, treffender auszusprechen vermögen, als die gewandteste Rede, und das ist das rechte Object für die Tonkunst, welche für dessen Darstellung eine unerschöpfliche Fülle von Mitteln besitzt.

Zudem ist die Begrifflichkeit der Sprache, wie die der gesammten Begriffswelt eine mehr oder weniger willkürliche, die zunächst doch meist auf gegenseitigem Uebereinkommen beruht. Wenn es daher einmal einer Zeit gefiele, mit gewissen melodischen, rhythmischen oder harmonischen Formeln bestimmte Begriffe zu verbinden, so wäre auch in der Tonkunst begriffliche Bestimmtheit erreicht, wie dies ja bereits mit den „Signalen" beim Militair und im gewissen Sinne auch mit einzelnen typischen Musikformen, wie Marsch, Tanz oder Choral der Fall ist, mit denen wir schon ganz bestimmte Vorstellungen verbinden. Allein dass die Tonkunst dies nur annähernd thut, wird zu einem wesentlichen Vorzug, den sie vor den übrigen Künsten hat. Sie verzichtet auf jede räumliche oder begriffliche Darstellung, weil sie den Geist nur nach seinem innern Weben und Schaffen erfasst und weil sie auch nur so aufgenommen sein will. Deshalb trägt auch sie

das volle Gepräge des sie hervorrufenden Geistes wie keine andere Kunst, und wir gelangen durch sie am unmittelbarsten zur Erkenntniss unserer selbst und der Ideale der gesammten Menschheit.

In dieser ihrer Beschränkung liegt das Universelle ihrer Mission, die durch Länder und Zeiten, durch Sprache und Sitte, Glauben und Wissen getrennten Völker zu einer Familie zu verbinden. Welch unverhältnissmässiger Aufwand von Gelehrsamkeit und verstandesscharfer Erörterung ist erforderlich, uns durch Sprache oder Schrift ein Bild vergangener Zeit zu vermitteln, oder wie energische Studien müssen vorausgegangen sein, um aus den alten Bildwerken der Architektur, Sculptur und Malerei den Geist zu entziffern, der sie schuf, während oft schon ein einziger Tonsatz geeignet ist, uns mitten hinein zu versetzen in längst vergangene Jahrhunderte. Das aber vermag nur der Geist, der ihm eingewirkt ist, und der mit vollster Unmittelbarkeit im Kunstwerk uns entgegenklingt. Wie ganz anders wirkt ein Lied des 16. Jahrhunders auf uns, als die ganz gleiche Form der späteren Perioden; wie verschieden dieselbe Tanzform in den mannichfachen Darstellungen der verschiedenen Jahrhunderte. Die Menuett Joh. Seb. Bach's ist nur durch einen kurzen Zeitraum von der Menuett im Don Juan geschieden, und wie anders wirkt diese auf uns als jene; mit welch anderem Geiste erfüllte dann Beethoven diese Form, und dennoch lebt in allen derselbe Organismus und alle werden von derselben Grundidee er-

zeugt. — Wie man solchen Erscheinungen gegenüber noch von inhaltslosen Tonformen sprechen kann, ist vollständig unerklärlich.

Dass die Wirkung der Musik bei einzelnen Menschen nur in geringerem Grade vorhanden ist, bei einzelnen geradezu fehlt, kann natürlich nicht in Betracht kommen. Je nach der Anlage ist bei dem einen Menschen die Sinnlichkeit, bei dem andern der Geist und bei einem dritten das Gemüth vorherrschend, und für jeden wird der Ton in seiner Wirkung sich abweichend erweisen. Dass diese endlich bei einzelnen Menschen gänzlich mangelt, beweist eben so wenig ihr Nichtvorhandensein im Allgemeinen, als die Unfähigkeit mancher Menschen, bei durchaus ungeschwächter Sehkraft Farben zu unterscheiden, das Nichtvorhandensein des Farbensinns überhaupt beweisen kann. Auf solch abnorme Zustände kann man keine Kunstprincipien aufbauen. Man muss vielmehr den Menschen nehmen, in welchem die reelle Gleichsetzung von Sinnlichkeit, Geist und Gemüth in harmonischer Einheit erfolgt ist. Nirgend ist dies klarer zur Anschauung gekommen, wie im Christenthum, dessen letzte Consequenz diese Verschmelzung ist; es bildet dem entsprechend nicht nur die Musik zur Kunst aus, sondern es macht sich auch den einzelnen Ton dienstbar, in dem es durch den Glockenton die Herzen zur Kirche und zur Andacht in Flur und Wald lockt.

Allerdings ist es hier das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung, was wirkt,

aber die Wirkung selbst schon ist eine ideale, weil sie gegenstandslos ist. Diese Naturgewalt des Tons wird durch das künstlerische Schaffen nicht aufgehoben, sondern sie bildet die eigentliche Grundlage desselben. Der Künstler operirt allerdings zunächst mit dem abstracten Ton; aber die Figuren haben doch nur Bedeutung für ihn, als sie zugleich auch Klangfiguren sind, und nur so weit, als es ihm gelingt, diese Naturgewalt sich dienstbar zu machen, kommt das von ihm Angeschaute zu äusserer Existenz im Kunstwerk. Das höhere, das sittliche Interesse, welches der gebildete Geist beim Genuss des Kunstwerks empfindet, besteht in nichts Anderem: als dass er jene Naturgewalt nicht nur auf sich wirken lässt, sondern dass ihm durch die Besonderheit ihres Waltens auch das Bewusstsein von der Idee vermittelt wird, welche jene aufbot und wirken lässt.

Kaum minder verfehlt aber ist es, die Musik nur als die Kunst, schöne Gefühle darzustellen oder zu erwecken, zu betrachten.

Man muss, um hier die richtige Einsicht zu gewinnen, zunächst absehen davon, die Musik als Product des mit Bewusstsein schaffenden Menschengeistes zu betrachten, und sie nur nach ihrem ersten Ursprunge, als das unwillkürliche Ergebniss innerer Erregung ansehen. Man muss zurückgehen auf die innere erzeugende Triebkraft und auf das Verhältniss derselben zu den Formen, in denen später die Tonkunst erscheint.

Auf dieser untersten Stufe zeigen sich uns nur

Naturlaute der Freude und des Schmerzes. Das allen Menschen gemeinsame Musikorgan, die Singstimme ist ein physiologischer Apparat, der uns befähigt, innere Zustände und Veränderungen im Leben unseres Geistes durch Töne auszudrücken. Der durch ihn erzeugte Gesangton — das früheste Darstellungsmittel der Tonkunst — ist demnach zunächst unwillkürliches Ergebniss innerer Organbewegung und weil diese wiederum natürliche Folge innerer Bewegung der Seele ist, so muss der Gesangton auch als Ausdruck dieser Bewegung gelten. Die oberflächlichste Beobachtung lehrt, wie eng der Gesangton auf dieser untersten Stufe sich der ihn hervorrufenden innern Bewegung anschliesst. Der Grad der innern Erregung bestimmt den Grad der Spannung der Stimmbänder und dadurch die Höhe des Gesangtons; der Rhythmus hält gleichen Schritt mit dem vorwärtstreibenden oder rückhaltenden Pulsschlage des Herzens. Bei einem ruhigen, gleichmässigen Verlauf geistiger Bewegung bleiben auch die Stimmbänder in normaler Spannung und der hervorgerufene Gesangton bewegt sich in den mittleren Lagen des Organs, in gleichmässigen bequemenIntervallen und ruhigem rhythmischem Verlauf. Die freudigere Erregung des Gefühls lässt auch den Gesang in lebhaftere Bewegung kommen, das erhöhte und gesteigerte Leben geistiger Kraft verursacht auch eine Erhöhung der Spannung der Stimmbänder, der Gesangton erhebt sich in die höheren Lagen des Organs und jenes erhöhte Leben theilt sich ihm in lebendigeren Rhythmen und in

weiteren Intervallenschritten mit. Der Schmerz hält das innere Leben gebunden und gehemmt, die Spannung der Stimmbänder vermindert sich, der Gesang tritt in die tieferen Lagen des Organs und bewegt sich in engeren Intervallen und in schleppenden Rhythmen.

Auch die naturalistischen Anfänge der Instrumentalmusik lassen sich auf das gleiche Bedürfniss zurückführen. Es ist weder künstlerisches Bewusstsein, noch Zufall, noch irgend ein Act äusserer zwingender Nothwendigkeit, welche dem Jäger das Horn, dem Hirten die Schalmei, dem Kriegsmann Trompete und Trommel zuweisen, und auch das Sistrum der Aegypter, Pauke und Cymbel der Juden und all die schall- und klangverstärkenden Instrumente der verschiedenen Völker haben ihren Ursprung in dem grössern oder geringern Grade ihrer Bildung oder ihres Geschmacks.

Weil weiterhin unser Bewusstsein jene Bewegung des innern Lebens im Gefühl wahrnimmt und weil der Ton diese Bewegung für das Gehör fühlbar macht und doch dieselbe Bewegung hervorzurufen im Stande ist, so hat man die Musik als die Kunst, schöne Gefühle zu erwecken, betrachtet, eine Anschauung, die in ihrer Einseitigkeit nur für die unterste Stufe musikalischer Kunst Geltung hat.

Nur auf ihrer ersten Stufe, in ihrem naturalistischen Emporblühen als Volksgesang und Volksmusik ist sie ausschliesslich Stimme der Empfindung.

Im Volksliede überlässt sich das Volk ohne alle Reflexion den Wellen und Wogen seines Gemüths, und diese erhalten somit treusten, instinctiven Ausdruck. Was das Herz bewegt, strömt aus im Moment der Empfindung, Zug für Zug, ohne eine andere Anordnung, als die vom Instinct vorgezeichnete. Das aber ist noch nicht Kunst, sondern nur ihr Anfang; insofern, als wie weiterhin gezeigt werden soll, die Kunst aus dieser Volksmusik ein bildungsfähiges Material überkommt und zugleich Anregung und Anleitung gewinnt, darauf weiter fortzubauen; das gewonnene Material für die höheren Zwecke umzuformen und zu verwerthen. Die Volksmusik kann nicht wählerisch sein in der Verwendung ihrer Mittel. Ihr ist es nur um den vollen, lebendigen und wahren Ausdruck zu thun, und sie folgt hierbei nur dem Instinct, ohne weitere und eingehende Kenntniss, weder des darzustellenden Objects, noch des Darstellungsmaterials. Daher bleibt das Volkslied auch nur auf der Oberfläche haften und es kommt nirgend zu einer tiefern Durchdringung von Form und Inhalt. Dieser letzte Process, der das Kunstwerk erstehen lässt, vollendet sich erst im Künstler. Die Volksmusik gewinnt für ihn die Bedeutung des Naturschönen, dem er erst durch sein Wissen und Können die Bedingungen des Idealschönen aufnöthigt. Durch energische, rein beziehungslose Studien, zunächst ohne irgend welchen höhern Kunstzweck, hat er sich eingelebt in die eigenste Natur seines Darstellungsmaterials, zu unumschränkter Herrschaft

über dasselbe, und dies nur macht ihn fähig, die Idee in allen ihren Theilen zu verfolgen und bei vollkommen erschöpfender Darstellung auch des reichsten Inhalts die vollste Einheit von Idee und Form herzustellen. Das aber geschieht nur mit vollstem Bewusstsein, nicht nur aus der Tiefe des Gemüths heraus, sondern unter energischer Betheiligung des Verstandes und des Willens. Die ursprüngliche Empfindung wird dadurch weder vermindert, noch beeinträchtigt. Ihre rohe Naturwüchsigkeit und üppige Urkraft wird nur gezähmt zu schöner Formvollendung, und die freiere und durchdachtere Technik, die sich der Künstler in Beherrschung des Materials aneignet, befähigt ihn, das darzustellende Object tiefer und allseitiger zu erfassen und auch in seine zarteren Bestandtheile zu zerlegen, als es das Volkslied vermag. Lust und Leid, Freude und Schmerz, Jubel und Klage, Hoffnung und Verzweiflung, Sehnen und Befriedigung kommen jetzt auch in ihren, vom Volksliede unbeachteten, weil ungekannten Einzelzügen zur Erscheinung.

Man hat diesen hauptsächlichsten Theil der künstlerischen Thätigkeit als „Reflexion“ zu verdächtigen gesucht, und ganz mit Unrecht, denn sie ist in dem oben angedeuteten Sinn für die Schöpfung des Kunstwerks absolut nothwendig. Auch der genialste künstlerische Instinct wird nur in den seltensten Fällen die klare Erkenntniss und die vollständige Beherrschung des Darstellungsobjects wie des Darstellungsmaterials gewähren oder er-

setzen, und diese vollständigste Klarheit über die Aufgabe und die Mittel für ihre Lösung ist und bleibt immer die erste Aufgabe für den schaffenden Künstler. Die Reflexion ist nur dort vom Uebel, wo sie das Darstellungsobject schaffen, eine an sich unfruchtbare Phantasie befruchten soll. Das vermag sie nicht und sie erzeugt nur taube, saft- und kraftlose Früchte. Allein als die, Tageshelle gewährende Leuchte, welche in der reichbelebten Phantasie Ordnung und Licht schafft, Gruppen und Bilder unterscheiden lässt und sie im prächtigen Glanz zeigt, hilft sie das Kunstwerk in höchster Treue und Formvollendung herausbilden. So prägt sie erst in den meisten Fällen dem instinctiv erfassten Naturschönen die letzten und höchsten Bedingungen des Idealschönen auf.

So ersteht das Kunstwerk in höchster Vollendung, und nur so vermag es seine Mission zu erfüllen. Wohl hat das Kunstwerk ausser sich keinen Zweck, allein es bedarf des Anschauenden, damit das, was bisher unbekannt im Künstler schlummerte, was nur ihm offenbar geworden ist und im Kunstwerk äussere Gestalt gefunden hat, auch allen Anderen fassbar und zum Eigenthum werde. Hierzu ist die vollständigste Durchdringung von Form und Inhalt unerlässliche Bedingung. Die einseitige Berücksichtigung der Wahrheit des Ausdrucks lässt die sinnliche Rührung ungebührlich stark hervortreten, die den Genuss des Kunstwerks vermittelt, aber noch nicht K u n s t genuss ist. Tritt dagegen das Kunstmässige der Form zu stark in den Vorder-

grund, so wird der Verstand mehr interessirt als Herz und Gemüth, und wenn dies Interesse auch zum Kunstgenuss absolut nöthig ist, so ist es doch noch nicht dieser selbst, ebenso wenig, als jene sinnliche Rührung. Erst wo beide, Wahrheit des Ausdrucks und Schönheit der Form sich durchdringen, da ist künstlerisches Schaffen und künstlerisches Geniessen erreicht.

So umfasst die Tonkunst den ganzen Menschen, welcher empfindet und denkt, weiss und will, und zwar den schaffenden, wie den geniessenden, und nur indem sie sich über seine ganze Geistigkeit verbreitet, tritt sie ein in die Reihe der Künste. Indem der Künstler das, was in seiner Phantasie und in seiner Empfindung entstand, mit seinem Verstande und mit energischem Willen erfasst und durch sein Können dann in Tönen Form werden lässt, entsteht ein Kunstwerk, und nur indem auch der Geniessende diese Form mit seinem Verstande und seinem Willen aufnimmt, wird er den erzeugenden Inhalt, den poetischen Gehalt desselben seiner Phantasie und seinem Empfinden, ohne dass ein Rest zurückbleibt, vermitteln können. Der Inhalt des Kunstwerks offenbart sich ihm dann in solcher Klarheit, wie dem schaffenden Künstler.

III.

Das Darstellungsmaterial.

Das Material, in welchem die Tonkunst darstellt, sind Ton und Klang. Der Klang gewinnt für das Kunstwerk erst in zweiter Reihe Bedeutung, in seinem Verhältniss zum Geniessenden, für den das in Tönen niedergeschriebene Kunstwerk in Klänge übersetzt werden muss. Der Ton beansprucht hauptsächlich und gleich von vorn herein unser künstlerisches Interesse, weil mit ihm, wie früher schon angedeutet wurde, der Künstler zunächst operirt. Man muss deshalb, um die Gesetze zu begreifen, nach welchen dies geschieht, den Ton zunächst fast wie einen abstracten Begriff fassen, wohl klingend, aber nicht als Klang. Diese unterscheidende Weise in der Wirkung des Tons sein specifischer Charakter, den wir mit Klang bezeichnen, kommt erst später in Betracht.

Schon als blosses Material betrachtet ist der Ton unter allen künstlerischen Darstellungsmitteln unstreitig das wirksamste. Mit unwiderstehlicher Gewalt dringt er in das Innere, so dass man ihm kaum zu entrinnen vermag. Er wirkt dabei noch weit inniger und nachhaltiger selbst als Licht und Farbe. Gegen die Wirkung dieser beiden sich zu

verschliessen, ist leicht; nicht so gegen die des Tons. Er überfällt und überrascht, nimmt uns gefangen, wir mögen wollen oder nicht; er klingt noch lange in uns nach, wenn er selbst schon längst verhallt ist. Weil er zugleich ganz unkörperlich ist, unbegrenzt und wesenlos erscheint, so erhebt er uns in höhere Welten, die sich ganz frei von allem stofflich Bewegten vor unserem Innern ausbreitet. Der Ton, schon in seiner rein materialistischen Erscheinungsform vermag daher eine Gewalt über unsere Empfindung zu gewinnen, wie selbst nicht das Licht. Ein lang und einförmig fort klingender Ton wirkt aufregend bis zur Erschlaffung, bei sich steigerndem Stärkegrade kann seine Wirkung unheimlich furchtbar werden; bei Abnahme bis zum Verschwinden fieberhaft ängstlich, während die rasch vorübersausenden Tonfiguren Gemüth und Gedanken zu verwirren im Stande sind und der Wechsel von all diesen verschiedenen Erscheinungsformen einen angenehmen Totaleindruck zu gewähren vermag. So erlangt schon das natürliche Darstellungsmaterial in seiner noch ungebändigten Naturkraft eine höhere aesthetische Bedeutung als Marmor oder Metall, selbst als Licht und Farbe. Indem dann der schaffende Genius diese verschiedenen Erscheinungsformen nach bestimmten künstlerischen Principien ordnet, hebt er ihre Naturgewalt nicht auf, sondern er macht sie seinen Ideen dienstbar, so dass sie zum beredten Verkünder derselben wird.

Dem entsprechend ist der Ton zunächst in drei

Erscheinungsformen zu betrachten: melodisch als Glied einer Reihenfolge, harmonisch als Glied eines Zusammenklanges und rhythmisch seiner zeitlichen und logischen Geltung nach gemessen. Dies führt uns auf seine Erzeugung und in diejenige Wissenschaft, welche sich ausschliesslich hiermit beschäftigt: die Akustik.

Auf der untersten Stufe ist der Ton Schall. Er entsteht durch die zitternde Bewegung elastischer Körper. Diese sind: entweder Stäbe, die durch ihre eigne Steifheit elastisch sind, oder Saiten, welche durch die Spannung elastisch werden, ebene und gekrümmte Scheiben und begrenzte Luftsäulen. Schall ist demnach jede hörbare Schwingung elastischer Körper. Erfolgen diese Schwingungen regelmässig und sind sie nicht von zu kurzer Dauer, so entsteht der Klang, sobald Höhe und Tiefe zu unterscheiden sind, der Ton. Doch müssen diese Schwingungen innerhalb gewisser Grenzen der Schnelligkeit sich halten, wenn die Töne hörbar werden sollen. Während einige Akustiker, wie Chladni und die beiden Weber, den tiefsten Ton auf 30 und 32 Schwingungen in einer Secunde setzen, und Savart Töne von 14 und 16 Schwingungen erzeugte, ist Helmholtz der Meinung, dass das tiefe E des Contrabasses mit 41 Schwingungen der tiefste künstlerisch zu verwendende Ton sei; dass das sechzehnfüssige C der Orgel mit 33 Schwingungen zwar noch eine ziemlich continuirliche Empfindung von Dröhnen gebe, aber ohne dass man ihm einen bestimmten Werth in der mu-

sikalischen Scala zu schreiben könne. Er nimmt an, dass bei etwa 30 Schwingungen die Tonempfindung beginnt, aber erst bei 40 die Töne anfangen, eine bestimmte musikalische Höhe zu bekommen. Nach der Höhe gelten das viergestrichene a mit 3520 oder das fünfgestrichene c mit 4224 Schwingungen bei dem Pianoforte als höchste Töne; beim Orchester das fünfgestrichene d der Piccoloflöte mit 4752 Schwingungen. Despretz hat bei seinen Untersuchungen selbst das achtgestrichene d mit 38,016 Schwingungen erzeugt. Die musikalisch brauchbaren Töne liegen demnach zwischen 40 bis 4000 Schwingungen im Bereiche von 7 Octaven; die überhaupt wahrnehmbaren zwischen 16 und 38,000 im Bereiche von 11 Octaven. Innerhalb dieser äussersten Grenzen erhält man eine zahllose Reihe von Tönen, die indess nur zum kleinsten Theil künstlerisch zu verwerthen sind. Unser Ohr ist nicht so genau als die mathematische Berechnung; es vermag nur die vollkommenen, deutlich unterschiedenen, in nahen und darum verträglichen Verhältnissen stehenden Intervallen zu unterscheiden, und so heben sich aus der Reihe möglicher Töne eine kleine Anzahl bestimmt geschiedener heraus, mit welchen der künstlerisch schaffende Menschengeist zu operiren beginnt. Zwar wird dieser ganze Process durch die Natur wesentlich unterstützt; in der Menschenkehle und in einer Reihe von Naturinstrumenten scheinen jene bestimmt geschiedenen Töne der diatonischen Tonleiter so fest eingefügt zu sein, dass ihre Erzeugung wenig Schwie-

rigkeiten bereitet. Allein die Beherrschung des Muskelapparats und auch des einfachsten Mechanismus jener Naturinstrumente setzt immer eine gewisse Uebung und Erfahrung voraus, und ehe das Ohr die erste Intervalle unterscheiden lernte, mögen Jahrhunderte vergangen sein. Unzweifelhaft werden aus der Menge von Tönen die weiten Intervalle zuerst herausgehoben, neben der Octave die Quinte; später theilte man wohl dies Intervall in die beiden Terzen und durch deren Theilung gewann man dann erst die Secunde. So löste sich allmälig die diatonische Tonleiter ganz naturgemäss aus der unendlichen Reihe der möglichen Töne ab, und sie bildete dann den Ausgangspunkt aller weiteren Operationen, und die besondere Art derselben gestattet sichere und treffende Schlüsse auf die Musikpraxis bei den verschiedenen Völkern in den verschiedenen Jahrtausenden. Die vorchristlichen Völker sind nicht über die Experimente mit der rein sinnlichen Klangwirkung hinausgekommen. Selbst der plastisch so hoch gebildete Geist der Griechen gelangte nicht dazu, wirkliche Musikformen zu erfinden, weil von ihnen die Tonleiter nicht als ein einheitliches Ganzes aufgefasst wurde. Ebenso wenig erzeugte aus demselben Grunde die religiöse Begeisterung der Juden oder die emsig und peinlich schaffende Phantasie der Inder und Chinesen etwas dem Aehnliches.

Erst das Christenthum begründete dem Ton eine ganz neue Geschichte, indem es ihn zum bildsamen Material erhob und klingende Tonformen

daraus construirte, in denen das gesammte Leben des Geistes sich verkörpert, und es gelangte dazu nur, indem es die ursprüngliche Siebentonleiter als Ganzes zusammenfasste und zur Grundlage der ganzen weitern Musikpraxis machte.

Wenn auch, wie schon erwähnt wurde, und wie später noch ausführlicher dargethan werden soll, die Natur diesen Process begünstigte, so ist er doch nicht nothwendig in ihr geboten. Diese erzeugt eben eine Menge von Tönen, aus denen die brauchbaren auszuwählen, dem schaffenden Künstlergeist überlassen blieb; und wenn dieser endlich dazu gelangte, die ganze chromatische Tonleiter zu verwenden, aber nur die diatonische der schöpferischen Praxis zu Grunde zu legen, so geschah dies nur deshalb, weil nur sie die Möglichkeit zu bilden und zu formen gewährt.

Sollten die Töne als Bausteine für Kunstformen verwendet werden, so mussten sie nothwendig unter einander in Beziehung gebracht, ihre nähere oder entferntere Verwandtschaft festgestellt werden. Das aber geschieht durch die diatonische Tonleiter, die sich uns als ein eng gegliedertes Ganze, welches alle Bedingungen für die Formentfaltung in sich birgt, darstellt. Auch bei den Musikformen ist, wie bei allen anderen Formen, erstes Gesetz: dass die einzelnen Glieder derselben nicht nur ebenmässig herausgebildet sind, sondern zugleich auf einander bezogen werden. Nur aus der Gegenwirkung der einzelnen Theile auf einander entsteht die

schöne, künstlerische Form. Dies Grundprincip aber zeigt die diatonische Tonleiter, auf welcher die gesammte moderne Musikpraxis aufgebaut erscheint; sie bewegt sich in Ganz- und Halbstufen und ordnet diese so, dass sie selbst in zwei ganz gleichmässig gebildete Hälften zerfällt:



In der chromatischen Tonleiter ist dies Princip verwischt. Das Abschliessende dieser Gliederung ist die Halbstufe am Ende jedes Theils; die chromatische Tonleiter ist nur aus Halbstufen zusammengesetzt und zerfällt deshalb in lauter kleinere Glieder, die sich nicht gegenwirkend verhalten, sondern anreihend, wie die Glieder einer Kette:



Wie erwähnt gelangte die Tonkunst erst durch das Christenthum zu dieser natürlichen Grundlage, allein zunächst in einer Weise, welche auch jetzt noch die freie Entfaltung der Musikformen hemmte. Die kirchliche Musikpraxis machte wohl die Tonreihe vom Grundton bis zur Octave zur Grundlage für den Gesang, aber nicht das in ihr waltende Princip; sie erbaute neue Tonleitern von jedem andern Ton ausgehend, aber immer streng

innerhalb jener ursprünglichen Tonreihe, so dass jede neue Tonleiter abweichend von den übrigen construirt erscheint. Die Halbstufen sind bei jeder neuen Tonleiter nach anderen Intervallen verlegt, und dadurch ist jene natürliche Gliederung aufgehoben.

Die freie Formentfaltung in dem oben angegebenen Sinne war damit erschwert und wurde auch in der ganzen Zeit, in welcher dies System das herrschende blieb, bis in's 15. und 16. Jahrhundert hinein weniger gefördert. Die alte Praxis fand ihre Hauptaufgabe in der Ausbildung der contrapunctischen Formen und in der harmonischen Ausgestaltung dieses Tonsystems. Im Volksliede wurde, wie wir noch ausführlicher nachweisen, das Bestreben: das dichterische Versgefüge auch in der Melodie nachzuahmen, lebendig und so gelangte man dazu, jene diatonische Tonleiter nicht als Tonreihe, sondern nach ihrem Princip zur Grundlage der neuen Praxis zu machen, und die Cdur-Tonleiter wurde zur Normaltonleiter. Als eine Reminiscenz an die ältere Praxis und zugleich als treffendes Ausdrucksmittel wurde dann dem Durgeschlecht das Mollgeschlecht gegenüber gestellt, jenes durch die grosse, dies durch die kleine Terz charakterisirt.

Mit dieser Tonleiter hatte zunächst die melodische Entfaltung eine sichere, feste Grundlage gewonnen. Man untersuchte und schied die Intervalle früh nicht nur nach ihrer Wirkung auf Gehör und Gemüth, sondern auch nach ihrer Bedeutung

für die Kunstgestaltung. Man unterschied früh die *chordae principales* oder *essentiales* — die Haupttöne, von den *chordae naturales* — die natürlichen Töne, und den *chordae necessariae* und gab strenge Vorschriften über den Gebrauch der Intervalle für die verschiedenen Ausdrucksweisen. Aus dieser ganzen Praxis gingen als früheste Erzeugnisse jene wunderbaren Hymnenmelodien hervor, an denen durch Jahrhunderte hindurch, als dem reinsten und höchsten Ausdruck religiöser Begeisterung, die gesammte Christenheit sich erbaute und erhob, und die uns heute noch mit ehrfurchtsvoller Bewunderung erfüllen. Als dann das Volk die Tonleiter aus den beschränkenden Fesseln erlöste und sie frei nur nach seinem rein künstlerischen Bedürfniss construirte und, nur seinem Genius folgend, jene Normaltonleiter zur Grundlage des neuen Systems machte, da erhob sich auch die Melodie mit jener berückenden Freiheit, die sie erst zum unmittelbaren Ausdruck der ganzen Scala von Empfindungen des menschlichen Herzens macht.

Es konnte bereits angedeutet werden, wie eng namentlich die Melodie sich der Bewegung des erregten Innern anschliesst; wie sie sich hebt und senkt, wo die Wellen der Gemüthsbewegung sich heben oder senken. Die Steigerung der Empfindung treibt sie nach den weiteren, entschiedener wirkenden Intervallen, die Abschwächung ganz naturgemäss nach den engeren, weniger wirksamen. Die thatkräftig aufstrebende Freude lässt die Melodie im hellen, triebkräftigen Dur erklingen; die thatenlose, ge-

beugte Trauer dagegen singt sich am liebsten in dem in sich verharrenden, ruhenden Mollgeschlecht aus.

So wird die Melodie zum unmittelbarsten und eindringlichsten Träger der Stimmung, und bei ihrer sinnlichen Wirkung kommt ihr in Bezug auf Energie kaum ein anderes Mittel musikalischer Darstellung gleich. Dabei hat sie aber auch echt künstlerische Bedeutung für die Formenentwickelung. Gerade ihrer grossen Eindringlichkeit wegen ist sie einer der bedeutendsten Factoren der künstlerischen Gliederung der Form; viel bedeutender wie die Harmonie und selbst wie der Rhythmus. Wir werden später nachweisen, wie die Harmonie das Material für die Gestaltung der Musikformen liefert, das durch den Hinzutritt des Rhythmus im Grossen gewissermassen im Grundriss gegliedert wird, während die Melodie diesen erst beseelt und zur schön gegliederten Form in höchster Vollendung herausbilden hilft.

Damit ist zugleich angedeutet, wie hochbedeutsam die zweite Erscheinungsform, in welcher sich uns der Ton darstellt, die harmonische, nicht nur für den speciellen Ausdruck, sondern auch für die gesammte Kunstgestaltung wird.

Die nähere oder entferntere Verwandtschaft der einzelnen Intervalle zu und unter einander erlangt noch ganz andere Wirkung, wenn sie mit, als wenn sie nach einander erklingen. Hier stellen sich geradezu Zusammenklänge von beruhigender und von mehr oder weniger beunruhigender Wirkung heraus. Jene werden als Consonanzen,

diese als Dissonanzen bezeichnet, und ihre Anwendung unterliegt ganz bestimmten aesthetischen Gesetzen. Anschaulich hat in neuerer Zeit namentlich H. Helmholtz das Wesen dieser Erscheinung aus den sogenannten Obertönen — den mitklingenden Tönen — erläutert.

Er fand, dass nicht nur einzelne Töne ihre mitklingenden Obertöne haben, sondern dass diese mit wenig Ausnahmen den Klängen fast aller Toninstrumente zukommen und gerade in den zu musikalischen Zwecken brauchbaren Klangfarben eine erhebliche Stärke erreichen. Seine Untersuchung dieser Obertöne führte ihn nun zu der Ueberzeugung, dass, wenn zwei oder mehr Töne neben einander erklingen, diese nur dann, wenn ihre Intervalle gewisse, ganz bestimmte Werthe haben, neben einander ungestört abfliessen können. Einen solchen ungestörten Abfluss mehrerer zusammenklingender Töne nennen wir Consonanz. Sobald nicht jene genau bestimmten Verhältnisse der Consonanz eingehalten werden, entstehen Schwebungen, d. h. die ganzen Klänge oder einzelne Theiltöne und Combinationstöne dieser Klänge verstärken sich abwechselnd und heben sich dann wieder gegenseitig auf. Die Klänge bestehen dann aber nicht ungestört neben einander im Ohr, sondern sie hemmen gegenseitig ihren gleichmässigen Abfluss. Diesen Vorgang nennen wir eine Dissonanz.

Hieraus erwachsen für die Tonkunst neue Mittel, nicht nur der Charakteristik, sondern auch der bestimmten Formgebung. Der Forderung gemäss:

dass das **Kunstwerk Wohlgefallen** erzeugen soll, bilden natürlich die consonirenden Intervalle und die auf sie begründeten Harmonien die Grundlage im Organismus der Musikformen; allein ihre ununterbrochene, oder auch nur einseitig vorherrschende Folge erzeugt Monotonie und wird langweilig; die dissonirenden Intervalle und Accorde treten, das Interesse neu belebend, dazwischen und die dadurch erzielte Mannichfaltigkeit wird eine Quelle neuen Genusses und giebt neue Mittel der Charakteristik, ganz besonders für die Darstellung des rein subjectiven Empfindens, das selten so rein und ungetrübt ist, wie etwa die Folge von reinen Dreiklangsharmonien.

Durch dies neue Mittel — die Harmonik — gewinnen wir zunächst die für einheitliche Darstellung der Stimmung ausserordentlich wichtige Erweiterung der Tonleiter zur Tonart. Auf jedem Ton der Tonleiter ist ein Dreiklang aufzubauen; es sind dies drei grosse — in Cdur also c—e—g; g—h—d und f—a—c, und drei kleine a—c—e; e—g—h und d—f—a, und ein verminderter h—d—f und sie repräsentiren in ihrer Gesammtheit die Cdur-Tonart. Wie aber in der Tonleiter der Grundton — als Tonika — der fünfte als Dominant, und neben diesem der vierte als Unterdominant die Gipfelpunkte der Tonleiter sind, so auch die auf ihnen erbauten Dreiklänge, die Gipfelpunkte der Tonart. Der auf der ersten Stufe erbaute wird zum tonischen, der auf der

fünften zum Dominant- und der auf der vierten zum Unterdominant-Dreiklange und diese Dreiklänge repräsentiren die Tonart und das Wechselverhältniss derselben zu einander bildet die eigentlich treibende Macht der ganzen Formgestaltung.

Bei ihrem durchaus gleichmässigen Charakter als consonirende Accorde gewinnen sie diese Bedeutung als Gipfelpunkte der Tonart nur in der angegebenen Folge. Anders gestellt, wird der Cdur-Dreiklang zur Unterdominant von Gdur; wiederum anders gestellt, zur Dominant von Fdur. Dieser Mehrdeutigkeit wird ein Ende gemacht, indem der Dominant-Dreiklang noch die Septime zugefügt erhält; er wird dadurch zum dissonirenden Accorde — zum Dominantseptimen-Accorde — der sich auflösen, d. h. einen consonirenden nach sich ziehen muss, dieser ist zunächst der tonische Dreiklang. Damit ist erst die Tonart sicher bestimmt. Der Dominantseptaccord g—h—d—f gehört der Cdur- (oder Cmoll-) Tonart an, und er findet seine natürlichste Auflösung in dem tonischen Dreiklange dieser beiden Tonarten. Der Dominantseptimen-Accord c—e—g—b gehört nur der Fdur- (oder Fmoll-) Tonart an und er findet seine natürliche Auflösung in deren tonischem Dreiklang u. s. w. Ist aber der tonische Dreiklang fest bestimmt, dann bleibt natürlich auch über den der Unterdominante kein Zweifel mehr übrig.

Wir erhalten in der Harmonik somit anstatt der einzelnen Töne volle Accorde und dadurch ein ungleich bedeutsameres Material, das reichere Mittel

zur Ausführung von belebteren und gewaltiger wirkenden Stimmungsbildern gewährt. Die Melodie giebt zu ihnen nur gewissermassen die Umrisse, die durch die Harmonik ausgefüllt werden, so dass das Bild dann erst voll und ganz und farbenprächtig in die Erscheinung tritt. Wenn dann die einzelnen Accorde selbst von diesem melodischen Zuge ergriffen und dadurch in ein mehrstimmiges Gewebe aufgelöst werden, gewinnen wir ein Kunstwerk, in dem das allseitig erregte Innere sich am treusten wiederspiegelt. Dies und die weitere aesthetische Bedeutung der Dissonanzen weisen wir noch später, bei Betrachtung der Kunstformen, nach.

Ganz naturgemäss gewinnen die Accorde unter sich dieselben Beziehungen wie die Intervalle, auf denen sie erbaut werden, innerhalb der Tonleiter. Ueber die darauf beruhende Charakteristik der einzelnen Tonarten hat sich der Verfasser an anderem Orte ausgesprochen*), es sei daraus so viel angeführt als nöthig erscheint:

Es ist gewiss nicht nur die Rücksicht auf die ausführenden Organe gewesen, welche die Fdur-Tonart für die Contrapunctisten des sechzehnten Jahrhunderts zur vorwiegend gepflegten Lieblingstonart machte, oder welche Beethoven bestimmte, die Sinfonie eroica in Esdur, die Pastorale in Adur zu schreiben, und die ihn für seine neunte Sinfonie oder die Mozart für sein Requiem und für die

*) Lehrbuch der musikalischen Composition. Berlin, Guttentag, Bd. II, pag. 23.

erschütterndste Scene im Don Juan die Dmoll-Tonart wählen liess. Vor Allem aber liefert die moderne Clavierliteratur den schlagendsten Beweis dafür, dass in den Tondichtern ein Gefühl für die feinste Charakteristik der Tonarten lebt. Aus den Werken der sogenannten Romantiker scheinen die einfacheren, näher auf die Normaltonart bezogenen Tonarten G- und Ddur und C- und Amoll, wie die Normaltonart selbst fast verdrängt; zum mindesten finden wir jene entfernteren, auf die Halbstufen: cis oder des, es, fis oder ges, as und b gegründeten Dur- und Molltonarten weit häufiger angewendet, und zwar bei einem „wohltemperirten" Instrument. Wie schwer der wissenschaftliche Nachweis für diese Erscheinung zu führen ist, wird hinlänglich dadurch bewiesen, dass selbst die Physiologie und Akustik, welche die Tonempfindung zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung machen, jene Frage bisher noch als eine offene behandeln. Wenn wir hier einige Andeutungen über die mögliche Beantwortung derselben zu geben versuchen, so geschieht dies nur, um das Bewusstsein von diesem Hülfsmittel einer feinern Charakteristik zu wecken und rege zu erhalten. Uns erscheint es ganz unzweifelhaft, dass die verschiedene Höhe der Töne der Tonleiter und der Accorde bei sonst gleicher Construction auch für sich betrachtet eine erkenn- und künstlerisch verwendbare Verschiedenheit der Wirkung erzeugt. Für unser Empfinden hat der Ddur-Dreiklang und die durch ihn bedingte Ton-

art ein weit helleres Gepräge als der tiefere Cdur-Dreiklang, und ein Tonstück in Ddur ausgeführt, muss im Klange sich von der Ausführung in Cdur bei ganz unveränderten inneren Verhältnissen ebenso unterscheiden, wie der einzelne Ton c von dem Ton d. Die Versetzung desselben Tonstücks um eine Stufe tiefer muss nothwendig dann auch die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. Dass aber dieser Steigerungs- oder Abschwächungsprocess nicht in dieser Weise gleichmässig fortgeht, hat, unserer Empfindung nach, seinen Grund in der nähern oder engern Beziehung der Töne der Normaltonleiter unter sich, wie zur chromatischen Tonleiter. Wir fanden, dass die Töne der Tonleiter unter sich durchaus nicht indifferent sind, sondern dass sie in nähere oder entferntere Beziehungen treten, und diese müssen nothwendiger Weise gerade bei gleicher Construction auch auf die über ihnen erbauten Tonarten sich erstrecken, so dass, wie der Ton e dem Grundton c näher verwandt ist als die Secunde d, auch die auf jenem erbaute Edur-Tonart der Cdur-Tonart im Klange näher verwandt ist als die Ddur-Tonart, obgleich jene wiederum höher liegt als diese. Dem entsprechend gewinnen wir in der, in der Tonleiter folgenden Fdur-Tonart sogar eine Vertiefung der Grundstimmung. Wir müssen immer wiederholen, dass wir die ganz gleiche Construction fordern. Denn die Edur-Tonart in den tieferen Lagen verwendet, gewinnt natürlich ein viel weicheres Colorit, als die Cdur-Tonart in den höheren Lagen ausgeprägt, und die

Fdur-Tonart wird in ihren höheren Lagen festlicher erklingen als die drei vorerwähnten, an sich glänzenderen in den unteren. Die weitere Charakteristik der Tonarten, wie die Gdur-Tonart den hellen, aber mild plagalischen Charakter der Dominant gewinnt, der sich in der Adur-Tonart so steigert, wie der Charakter der Cdur-Tonart in der Ddur-Tonart; und wie endlich die Hdur-Tonart ein, man könnte sagen spitziges Colorit des Leittons annimmt, ist nach alle dem leicht einzusehen. Wie uns ferner hier die chromatischen Halbtöne als Trübungen oder als Steigerungen der diatonischen Töne erscheinen, so empfinden wir die Des- wie die Es-, Ges- und Asdur-Tonart in ihrem Klange getrübt, gegen die erwähnten Tonarten der diatonischen Normaltonart. Die Desdur-Tonart erscheint verhüllter als die Ddur-Tonart; die Esdur-nicht schreiend und schwankend wie die Edur-Tonart, sondern nur gedrungen und energisch festlich, und Ges- und Asdur wiederum verhüllter im Klange, als die G- und Adur-Tonart. Wie die chromatischen Töne zwischen den diatonischen liegen, so die auf ihnen erbauten Tonarten ihrer Klangfarbe nach. Wie oben erwähnt ist, wird für die Ausprägung dieses specifischen Charakters die besondere Behandlung der Tonart wesentlich bedeutsam und so halte ich es für ein thöricht Beginnen, die Charakteristik der Tonarten anders als in dieser allgemeinsten Weise zu fassen.

Mit dem Rhythmus endlich, der die dritte Erscheinungsform des Tons bedingt, gewinnen wir ein

diesem ursprünglich fremdes Element. Zwar verlangt der Ton zeitliche Begrenzung, aber nicht auch dass diese in bestimmter, gesetzmässig festgehaltener Ordnung erfolgt. Das Princip, in dem diese Ordnung der Zeitmomente, welche wir Rhythmus nennen, eintritt, entnehmen wir nicht dem Material, sondern der Idee des Kunstwerks im Allgemeinen. Diese fordert ebenmässige Gestalt, so dass alle Theile durch Neben- oder Unterordnung der Nebenmomente unter die Hauptmomente zu einem organisch entwickelten und gegliederten Ganzen zusammengefasst sind. Dies geschieht am durchgreifendsten durch den Rhythmus, da er nicht nur die Zeitdauer, sondern auch die logische Bedeutung der einzelnen Theile mit bestimmen hilft. Der musikalische Rhythmus ist deshalb ein doppelter — ein extensiver, der die Ausdehnung der Töne in der Zeit misst, und ein intensiver, der sich aus der Wechselwirkung von Hebung und Senkung — von accentuirten und accentlosen Gliedern bildet; dieser letztere ist es besonders, welcher die Gestaltung des Kunstwerks vollenden hilft, jener andere gehört mehr zur speciellern Charakteristik desselben.

Unzweifelhaft hat sich der Rhythmus weder in der Musik noch in der Poesie zuerst geltend gemacht, sondern im Tanz; und von dort ist er erst dem Wort und dem Ton vermittelt worden, damit aber treten Dicht- und Tonkunst erst in die Reihe der Künste.

Ueberhaupt dürfen wir im Tanz wohl die ersten

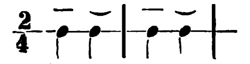
Aeusserungen des künstlerischen Schaffensdranges finden. Ehe der menschliche Geist dazu gelangte, sich in Tönen oder Lauten zu äussern und diese zu Worten zu verknüpfen, mögen vielleicht Jahrhunderte lang Mienen, Geberden und Bewegungen die einzigen Verständigungs- und Ausdrucksmittel gewesen sein, und es ist um so natürlicher, dass namentlich in die letztere früh eine gewisse Regelmässigkeit der Ausführung kam, weil dies in der Natur derselben eigentlich als Nothwendigkeit gesetzt ist. Die Bewegung grosser Massen erfordert eine gewisse, sich wiederholende Gleichmässigkeit. Unwillkürlich wird jeder Einzelne veranlasst, beim Marschieren immer den einen Schritt vor dem andern auf die eine oder die andere Weise auszuzeichnen. Aus dem gleichen Bestreben entwickeln sich die Tanzformen; bei diesen werden ebenfalls eine bestimmte Zahl von Schritten (Tanzschritte) zu einer Einheit zusammengefasst, in derselben Weise, dass der erste hervorgehoben und die anderen ihm untergeordnet werden. Nachdem dann die Sprache zu einer grössern Anzahl von Worten angewachsen war, wurde es auch hier nothwendig, durch dasselbe Verfahren Ordnung in die Masse zu bringen. Dies geschah in einzelnen Sprachen dadurch, dass man den auszuzeichnenden Silben grössern Zeitwerth gab, nach bestimmtem Maass (Quantität); in anderen, wie in der deutschen, indem man die betreffenden Silben betonte (Accent). Die Musik vermag beide Arten darzustellen. In der frühesten Zeit ihrer Entwickelung, in Verbindung mit der

Sprache im Gesange, half sie zunächst den Sprachrhythmus klangvoller herausbilden, und als sie sich dann selbständiger zu entfalten begann, suchte sie jene Quantitätsmessung und die auf ihr beruhenden metrischen Versmaasse musikalisch nachzubilden. So wurde sie veranlasst, wie dort eine Silbe mit der andern, so hier einen Ton mit dem andern der Zeitdauer nach zu messen, und es entstand die sogenannte mensurierte Musik. Nach dem Muster der Versmaasse wurde der Rhythmus zwei- oder dreitheilig entwickelt. Es wurde ein Zeichen für die Länge und eines für die Kürze nothwendig, das zwei- oder dreimal, je nach der Natur des Metrums, in jenem enthalten ist. Mit der wachsenden Entwickelung der Musik, namentlich der Instrumentalmusik, wurde die musikalische Rhythmik immer freier und der kleinere Zeittheil dementsprechend immer wieder auf's Neue getheilt.

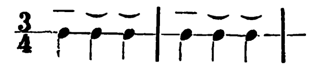
Die Instrumentalmusik gelangte allmälig zu einem ausserordentlich grossen Tonreichthum, den sie zugleich zu einem weit höhern Spielreichthum entwickelte, und sie namentlich veranlasste es, die ganze Note als grössten Grundzeitwerth festzuhalten und diese dann in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreissigstel und noch weiter zu theilen. Neue Zeitwerthe wurden weiterhin durch Bindungen und in den punktirten Noten gewonnen, wie endlich durch die Theilung in Triolen, Quintolen, Sextolen u. s. w. Die Musik gelangte dadurch nicht zu neuen Metra, wohl aber zu einer ausserordentlich reichen und mannichfal-

tigen Darstellung der von der Poesie überkommenen. Der Versuch, die Metra der Verse auch musikalisch rhythmisch darzustellen, führte zunächst auf die Tacteintheilung, die nichts Anderes ist, als die musikalische Darstellung der Versfüsse und ihrer regelmässigen Wiederkehr im bestimmten Metrum. Die zweisilbigen Versfüsse, mit Ausnahme des Spondaeus, der aus zwei gleichlangen Silben besteht, wurden musikalisch dreitheilig, da die lange Silbe den Zeitwerth der kurzen zweimal in sich fasst. Der Trochäus stellt sich demnach in Noten so: 𝅗𝅥 ♩, der Jambus so dar: ♩ 𝅗𝅥; dem entsprechend wird der Dactylus ebenso wie der Spondaeus zweitheilig, dieser so: 𝅗𝅥 ♩ ♩, jener so: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 musikalisch ausgeprägt. Daneben wurde aber auch die Accentuation in der Musik eingeführt und unter der Herrschaft dieser beiden neuen Sprachelemente, der Quantitätsmessung und der Accentuation, entwickelte sich nun die musikalische Rhythmik zu grosser Selbständigkeit und abweichend von der Sprachrhythmik.

Sie wird zunächst mechanisch wirkend im Metrum — hier Tactart genannt. Die regelmässige Wiederkehr von accentuirten und accentlosen Gliedern bildet die unterste Stufe rhythmischer Gestaltung, die rhythmische Tacteinheit. Diese ist entweder zwei- oder dreitheilig; jene mit Hebung und Senkung



und diese mit einer Hebung und zwei Senkungen:



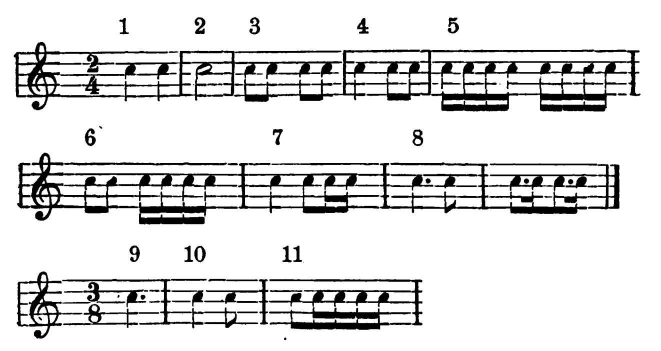
Wie aus diesen beiden einfachsten Tactarten, dem Zweivierteltact und dem Dreivierteltact, die zusammengesetzten entstehen, der Viervierteltact, der Sechsvierteltact und weiterhin der $^9/_4$- und $^{12}/_4$-Tact, und durch Annahme von noch kleineren Zeitwerthen der $^3/_8$-, $^6/_8$-, $^9/_8$- und $^{12}/_8$-, der $^3/_{16}$-, $^6/_{16}$-, $^9/_{16}$- und $^{12}/_{16}$-Tact durch Verbindung von zwei und mehr gleichen Tacteinheiten zu einer einzigen, ist nicht weiter nachzuweisen.

Es ist leicht einzusehen, dass durch diese Mannichfaltigkeit der Darstellung des Metrums nicht nur in verschiedenen Zeitwerthen, sondern auch in seiner Zusammensetzung eine Fülle von Mitteln erwachsen, die durch die stetige Wiederholung der Tactart einheitlich fortwährend anklingende Grundstimmung zu charakterisiren. Die dreitheiligen Tactarten wirken bei gleichem Tempo, denn das ist auch noch zu berücksichtigen, im Allgemeinen aufregender als die zweitheiligen. Der Zweivierteltact wirkt bei dem gleichmässigen Wechsel von Hebung und Senkung entschieden ruhiger als der Dreivierteltact, bei welchem zwischen die Hebungen sich immer zwei Senkungen einschieben; zwischen beiden mitten inne steht der Sechsachteltact; er ist ruhiger wie der Dreivierteltact, aber doch auch anregender wie der Zweiviertel-

tact, da bei ihm die beiden Tacttheile je in drei Achtel zerlegt sind. Die zunehmende Breite der Tacte im $^9/_8$ und $^{12}/_8$ .u. s. w. erhöht natürlich den Eindruck der ursprünglichen Tactart und macht ihn entschieden gewichtiger.

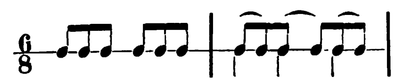
Dass hierbei viel auf das absolute Zeitmaass ankommt, welches für die betreffenden Notengattungen gewählt wird, ist schon erwähnt worden und bedarf keiner weitern Auseinandersetzung. Bei doppelt beschleunigter Bewegung wirken natürlich Ganze wie vorher Halbe, diese wie Viertel u. s. w.

Dies führt uns auf die weitere Eigenthümlichkeit des Rhythmus bei der Musik, dass hier das einzelne metrische Glied ebenso, wie das Metrum selber eine grosse Mannichfaltigkeit der Darstellung zulassen. Mit unsern musikalischen Mitteln können wir nicht nur jedes einzelne Versmaass in allen Notengattungen, in Ganzen, Halben, Vierteln, Achteln u. s. w., darstellen, sondern einem jeden gewählten Metrum eine mannichfaltige, von Tact zu Tact wechselnde Darstellung geben. Wir vermögen jede Tacteinheit in kleinere Theile zu zerlegen, oder in grössere zusammenzufassen, den Zweiviertelnote in einer halben Note (2) darzustellen, oder in Achteln (3), Vierteln und Achteln (4), Sechzehnteln (5), Achteln und Sechzehnteln (6), Vierteln, Achteln und Sechzehnteln (7), in punktirten Noten (8), oder den Dreiachteltact in einer punktirten Viertelnote (9), in Vierteln und Achteln (10), Achteln und Sechzehnteln (11) u. s. w.

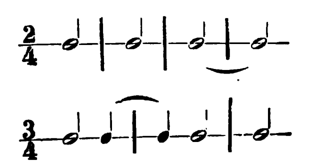


Von charakteristischer Wirkung werden weiterhin die P a u s e n, durch welche der Verlauf des Tonstücks zeitweise gehemmt oder doch der Rhythmus modificirt wird.

Die Verschiedenheit der Darstellung des musikalischen Metrums giebt ferner die Mittel zu einer zeitweiligen Vertauschung der einen Tactart mit der andern, ohne dass die neu eintretende als solche auch äusserlich erkennbar gemacht wird. So ist im folgenden Beispiel der Sechsachtel-Tact in einem Dreiviertel-Tact dargestellt, ohne Zeitmaass oder Tact zu verändern:



wie der nachfolgende $^2/_4$-Tact im $^3/_4$-Tact:



Wir erreichen diese Tactänderung durch eine Verschiebung des ursprünglichen Accents. Oftmals ist es auch in der Idee des Kunstwerks begründet, einen so entschiedenen Tactwechsel eintreten zu lassen, dass dann auch die Veränderung der Tactart nothwendig wird.

Es ist klar, dass diese mannichfaltigen rhythmischen Gestaltungen weniger für die Form, als für den Ausdruck von Bedeutung sind; sie beleben und beseelen den ursprünglichen rhythmischen Grundriss, und wie sie sich dann mit der reizvollen Gewalt der Melodie und der machtvollern der Harmonik verbinden, um das Kunstwerk nicht nur in vollendetster Form, sondern auch überzeugend eindringlich erstehen zu lassen, das werden wir bei der Construction der Formen noch wenigstens andeutend ausführen können.

Dort wird auch gezeigt, wie selbst die ebenmässig rhythmisch gegliederte Form eine zeitweise Verkürzung oder Verlängerung der einzelnen Glieder erfordert, dass viertactige Rhythmen zu dreitactigen verkürzt, und umgekehrt dreitactige zu viertactigen erweitert werden können, und dass dies selbst in der Idee der Form geboten sein kann.

Zuletzt müssen wir noch des Darstellungsmittels gedenken, das direct an der Schöpfung des Kunstwerks geringen Antheil gewinnt, allein doch die genaueste Berücksichtigung durch den schaffenden Künstler fordert, weil durch sie erst das Kunstwerk dem Hörer vermittelt wird: des Klangs, als die sinnliche Aeusserungsweise des Tons. Dieser

bedarf zu seiner Erzeugung bestimmter Körper und je nach der Verschiedenheit derselben wird auch die sinnliche Wirkung des Tones verschieden sein.

Dieselben Töne von einer Posaune angegeben, können erschütternd wirken, während ihre Ausführung durch Hörner oder von Streichinstrumenten uns zu beruhigen vermag, und Flöte oder Clarinette damit die angenehmsten Empfindungen in uns wachrufen. Diese besonderen Eigenthümlichkeiten des Klanges muss der schaffende Tonkünstler ebenso genau erkennen lernen, wie seine anderen Mittel der Darstellung; es sind dies diejenigen, welche ganz besonders geeignet sind, seinem Kunstwerk raschen Eingang in die Herzen der Hörer zu sichern.

Die nöthigen Erörterungen hierüber, so weit sie hierher gehören, lassen sich am bequemsten an die Organe zur Erzeugung des Tons anknüpfen. Es sind dies einerseits die Menschenstimme, andrerseits die Musikinstrumente.

Bei dem innigen Rapport, welcher, wie bereits gezeigt worden ist, zwischen der menschlichen Stimme und dem bewegten Innern vorhanden ist, gewinnt der Klang derselben einen Grad von Innigkeit und dem entsprechend eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüth des Hörers, wie kein anderes Musikorgan. Wir werden Instrumente kennen lernen, die hellere und glänzendere, sinnlich reizvollere Klänge erzeugen, die eine grössere Fülle prächtiger Klangfarben darbieten, aber keins, das an Eindringlichkeit und überzeugender Aus-

drucksfähigkeit der Menschenstimme gleich kommt. In der Regel steht in Bezug auf sinnlichen Reiz der Klang der Gesangsorgane den meisten Klängen der Streich- und der Rohrblase-Instrumente nach, aber dafür übertrifft er sie alle an Macht des seelischen Ausdrucks.

Ihr Klang ist so rührend und herzerquickend, so erhebend und läuternd, so tröstlich und aufrichtend, er entflammt zu Jubel und Begeisterung, stimmt zur Andacht und erfüllt das Herz mit den süssesten Empfindungen, dass seine Macht selbst von den weniger cultivirten Völkern erkannt und gepriesen wurde. Einfache Melodien, von geringerem Reiz, gewinnen, von der Menschenstimme ausgeführt, oft eine selten erreichte Wirkung.

Bekanntlich verfügen die Menschenstimmen über noch nicht 4 Octaven (einzelne Ausnahmen abgerechnet, durch welche sich der Umfang entweder nach der Tiefe oder nach der Höhe erweitert), die an vier Stimmklassen vertheilt sind. Der Kehlkopf der Frauen (wie der Knaben) ist kleiner als der der Männer, auch sind die Stimmbänder jener etwas kürzer als die der Männerstimmen, und hierauf beruht die höhere Stimmlage des weiblichen Organs und des Organs der Knaben. Aber innerhalb jeder dieser Abtheilungen unterscheiden wir wiederum zwei Klassen: die Frauen- und die Knabenstimmen scheiden sich in Sopran und Alt, die Männerstimmen in Tenor und Bass, und diese Klassen sind wiederum wesentlich im Klange geschieden. Der Bass hat vorwiegend

Brusttöne, sein Klang ist daher markig, kernig und weithintragend. Der Tenor hat neben dem Brust- auch noch das Kopfregister, seine Töne haben einen weichen, seelisch belebten, wohl auch freudig erregten Klang, der in seinen vielfältigen Schattirungen grossen und überzeugenden Ausdrucks fähig ist. Der Alt entspricht mehr dem Bass. Auch seine Töne gehören vorwiegend dem Brustregister an; wie die Basstöne markig voll, sind die der Altstimme zugleich weiblich mild und dabei inniger und mehr quellend wie jene. Sie sind deshalb noch weniger des echt leidenschaftlichen Ausdrucks fähig als jene, wenn sie auch eine mehr zurückhaltende Glut der Empfindung auszutönen im Stande sind. Der Discant endlich hat, wie der Tenor, neben den Brusttönen auch Kopftöne zur Verfügung und ist, seiner grösseren Beweglichkeit wegen, einer noch grössern Mannichfaltigkeit und Nuancirung des Ausdrucks fähig als dieser. Sein Klang ist im Allgemeinen weich wie der des Alt; aber zugleich jugendlich frisch und glänzend wie der des Tenor. Dass dem Klange der Knabenstimmen die Wärme fehlt, ist erklärlich; dafür ist er meist heller und glänzender, wenn auch etwas unreif, doch durchdringend schön.

Die sinnliche Klangwirkung des Gesangtons wird noch dadurch gemildert, dass das Wort mit hinzugezogen wird. Zwar haben wir auch wortlose Gesangstücke, die Solfeggien und Vocalisen, allein diese sind Studien und nicht eigentlich Kunstwerke. Es sind auch Lieder mit Brummstimmen gesungen

worden und Spontini hat einen aus Brummstimmen zusammengesetzten Chor angewendet, allein diese Tonstücke verlieren den künstlerischen Werth. Eines äussern Effects willen dem Gesange das Wort zu entziehen ist verwerflich. Die Sprache ist ebenso wie der Ton Erzeugniss des Stimmapparats. Beim Gesange klingt der Ton frei aus, während er bei der Sprache durch andere Organe, wie Zähne, Lippen, Gaumen, gehemmt und gewissermaassen begrenzt wird. Der Ton wird Laut, der nichts weiter ist als eine Hemmungsform des Tons; je weniger er als solche erscheint, desto klangvoller ist der Laut. In den Selbstlauten ist der Ton weniger gehemmt als in den Mitlauten, weshalb jene sich auch leichter mit dem Ton verbinden, ohne ihn stärker zu trüben, wie bei „a", auf dem der Ton am freiesten ausklingt; weniger schon ist dies der Fall bei e und o; am wenigsten bei u und i. Die Mitlauter beeinträchtigen den Klang natürlich mehr und einzelne, wie n, m, lassen ihn beinahe vollständig verstummen. Hieraus ergiebt sich, dass der Ton durch den Hinzutritt des Worts eine Steigerung erfährt. Die rein sinnliche Schönheit wird zwar etwas getrübt, aber der Ton gewinnt dafür an Charakter und Ausdruck, jene Beeinträchtigung des Klanges durch die Consonanten und einzelne Vocale auf das geringste Maass zu reduciren, das ist Aufgabe des Studiums. Dabei wird schon die Sprache von einer eigenthümlichen Sprachmelodie durchzogen, in der ein gut Theil Empfindung fest geworden ist. Indem der

Gesang dieselbe aufnimmt, gewinnt er eine grössere Bestimmtheit und erhöht dadurch seine eigene Wirkung bis zur vollsten Ueberzeugung. Diese Sprachmelodie ist es namentlich, welche die Gesangmelodie von der Instrumentalmelodie unterscheidet.

Besondere und anziehende Klänge gewährt dann die Mischung der verschiedenen Stimmen mit einander. Der helle Sopran mischt sich ebenso leicht mit dem dunklern Alt, mit ihm eine Klangfarbe erzeugend, die wunderbar gesättigt erscheint, wie mit dem verwandten Tenor, wodurch ein neuer Klang von nur erhöhter Frische und Eindringlichkeit gewonnen wird, und mit dem kernigen, kräftigen Bass zu einem abermals neuen Klange, in dem Strenge und Milde gepaart erscheinen. In derselben Weise mischen sich auch Alt und Bass und Tenor. Alt und Tenor stören sich dagegen mehr, als dass sie sich verbinden; trotz seiner tiefern Lage dem Alt gegenüber wird der Tenor immer den Charakter der Oberstimme haben, zudem liegen beide Tongebiete so nahe, dass Grenzüberschreitungen unvermeidlich sind. Wiederum neue Klänge ergiebt die Mischung von 3 Stimmen, wie Sopran, Alt und Tenor; Sopran, Alt und Bass; Sopran, Tenor und Bass; Alt, Tenor und Bass. Weiterhin werden eigenthümliche Klangeffecte erreicht, indem jede der beiden Abtheilungen, sowohl die Frauen-(oder Knaben) stimmen, wie die Männerstimmen als selbständige Chöre drei- oder mehrstimmig behandelt werden.

Der Sopran wird in ersten und zweiten getheilt, ebenso der Alt, und die Wirkung eines solchen Frauen- (oder Knaben)chors ist von ausserordentlich grossem Reiz. Der Gesammtklang hat wohl etwas an Innigkeit verloren, wenn die Stimmen nicht durchaus selbständig melodisch geführt sind, was bei dem beschränkten Stimmumfang wenn nicht unmöglich, doch sehr schwierig ist, aber er hat dafür an wahrhaft berückender Süsse und sinnlich reizvoller Wirkung gewonnen. Noch mehr ist dies bei dem in ähnlicher Weise aus erstem und zweitem Tenor und erstem und zweitem Bass bestehenden Männerchor der Fall, bei dem die Innigkeit allerdings meist ganz und gar in Wohllaut untergeht.

Höchsten Genuss dagegen gewährt der durch die Verschmelzung der vier Stimmklassen im gemischten Chor erzielte Chorklang; er vermag sich die Innigkeit, die wir an der einzelnen Stimme wahrnehmen, zu bewahren und gewinnt zugleich jenen höchsten sinnlichen Reiz der Mehrstimmigkeit. Die grössten Meister aller Zeiten haben sich diesen Chorklang deshalb mit Vorliebe dienstbar gemacht, um die höchsten und reinsten künstlerischen Aufgaben zu lösen. Die Harmonik erscheint, durch ihn dargestellt, nicht weniger machtvoll und glänzend wie bei ihrer Ausführung durch die Instrumente, allein sie ist zugleich mehr beseelt, nicht so vorwiegend nur sinnlich reizvoll wie bei dieser, weil sie durch mehr individuelle Stimmen dargestellt wird. Auch bei der vorwiegend homophonen, rein

accordischen Führung des Chores, bei welcher die einzelne Stimme auf jede Selbständigkeit verzichtet, geht diese doch nicht so ganz unter im Gesammtklange, wie das einzelne Instrument bei der gleichen Führung des Orchesters. Bei der polyphonen Führung des Chores aber, bei welcher die einzelnen Stimmen losgelöst erscheinen von den Banden der Harmonik, so dass jede ihrem individuellen Zuge zu folgen vermag in durchaus selbständig melodischer Führung, wird ein Klang erzeugt, der bei sinnlicher Eindringlichkeit in einer idealen Verklärung prangt, die den Instrumenten zu erreichen niemals möglich werden dürfte. Die einzelne Stimme büsst durchaus nichts von ihrem sinnlichen Reiz ein, aber indem sie sich frei melodisch entfaltet, gewinnt sie die Bedingungen idealster Schönheit in höchstem Maasse, und weil sie im Wort zugleich begrifflich verständlich und im edelsten Sinn charakteristisch wirkend wird, gewährt der Gesammteindruck höchsten Kunstgenuss, der von keinem andern Instrumentenverein allein erreicht, in gewissem Sinne aber überboten wird, wenn zu diesem Chorverein noch die Instrumente mit ihren reicheren Mitteln erläuternd und hebend hinzutreten. Die Instrumentalklänge allein vermögen aufregender zu wirken, aber diese Wirkung ist eine vielmehr materielle, weil sie mehr an der Materie haften bleiben, die Klänge niemals so beseelt werden können wie beim Gesang. Daher ist auch dieser Chorklang dem Ausdruck der höchsten Ideen, des reinsten Empfindens in der religiösen Musik dienstbar ge-

worden. Die mehr künstlerische Entwickelung der Mehrstimmigkeit erfolgte zumeist in dem Bestreben, mit der geheimnissvollen Wirkung des Chorklanges die mystische Pracht des katholischen Cultus zu erhöhen; und unter dem Einfluss der gewaltig organisirenden Ideen der Kirche wird sie, wenn auch unbewusst, zu einem treuen Abbild derselben. Auf dem Grunde des alten kirchlichen Hymnus erhob sie sich zu einem stolzen Bau, der fest gefügt ist wie die Kirche selber, die fort und fort bemüht war, die gesammte Menschheit unter ihrer Kuppel zu versammeln, welche die Individualität gefangen nahm und sie nur in ihrer Beziehung zur Gesammtheit und zum kirchlichen Dogma gelten lassen durfte. Nicht minder fügte sich der Chorklang dann der neuen protestantischen Anschauung, nach welcher das Individuum grössere Freiheit gewinnt; sie erzeugte jetzt jenen polyphonen Stil, der in Joh. Seb. Bach höchste Kunstform erlangte und so recht ein Abbild des schriftforschenden Protestantismus gewährt, wie bei der Betrachtung der Kunstformen noch specieller nachgewiesen werden soll.

Dass der Chorklang endlich aber auch für alle Regungen des Herzens geeignete Mittel bietet, selbst für die individuelleren, das bezeugen die zahlreichen Chorlieder, die entstanden und weiteste Verbreitung gewannen.

Bei den Instrumenten treten mannichfache Modificationen des Klanges ein. Den gedackten, weiten Orgelpfeifen fehlen die scharfen Ober-

töne, ihr Klang ist daher sanft und weich und selbst herbe Dissonanzen erscheinen, durch sie ausgeführt, noch wohlklingend. Ihnen nahe verwandt sind die Flöten und die Flötenregister der Orgel. Die offenen Orgelpfeifen — die sogenannten Principalregister — geben, wie die Singstimmen, die niederen Obertöne deutlich hörbar an und sind daher verwandt im Klange. Die Streichinstrumente sind reicher an Obertönen als die menschliche Stimme und die bisher genannten Instrumente, deshalb ist ihr Klang schärfer. Aus demselben Grunde ist die Clarinette weicher als Oboe und Fagott. Unter den Messinginstrumenten hat nur das Horn noch weiche Klangfarbe. Bei der Zahl und Kraft ihrer Obertöne sind die Trompeten und Posaunen sehr rauschend und lärmend und schon die unvollkommenen Consonanzen, durch diese Instrumente ausgeführt, von nur geringerem Wohlklange.

Die sogenannten Rohr- oder Holzblase-Instrumente — Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott — haben im Klange überhaupt mehr Verwandtschaft mit der Menschenstimme als die übrigen, die Orgel etwa ausgenommen, die, wie bereits erwähnt, einzelne der genannten Instrumente in Nachahmungen enthält; doch besitzt der Klang bei diesen Instrumenten weit weniger Fülle und auch weniger eigentlichen Gehalt. Aber deshalb und weil sie unter einander noch charakteristischer geschieden sind, wie die Singstimmen, sind sie leichter zu Klangfarben von hohem sinnlichem

Reiz zu mischen. Flöten und Clarinetten, oder auch Oboen und Clarinetten allein oder unter sich oder noch mit Fagotten und Hörnern gemischt, erzeugen Klangfarben von nahezu überirdischer Wirkung, die indess mehr die Phantasie als Herz und Gemüth anregen. Besonderen Reiz gewähren dann noch die Klänge des englischen Horn's (eine besondere Oboenart) wie der Bassclarinette und des Bassetthorns; und sie sind zugleich so eigener Art, dass sie sich nie ganz mit den übrigen zu einem einheitlichen Orchesterklange mischen lassen. Auf die Phantasie wirken diese Rohrinstrumente noch deshalb besonders stark, weil sie die Instrumente sind, die den Stimmen in der belebten Natur entsprechen, diese am treusten nachzuahmen vermögen und daher die Instrumente der Hirten, Fischer und Jäger geworden sind. Flöte und Oboe, Clarinette und auch das Fagott sind neben dem Horn die Instrumente der ländlichen Idylle geworden, und es ist daher auch leicht, durch ihre Klänge die Erinnerung an eine solche in der Phantasie des Hörers hervorzuzaubern.

Die Streichinstrumente — die Geige, Bratsche, das Violoncello und der Contrabass — bringen wieder neue Klangfarben dem Orchester hinzu, die weniger reizvoll, aber mehr charakteristisch sind. Bei aller Helligkeit und Fülle, die dem Klange einer Flöte, Oboe oder Clarinette selbst einem wohl besetzten Streicherchor gegenüber Geltung verschafft, ist dieser doch

weicher und an sich wohlklingender als der Klang der Saiteninstrumente. Dafür aber haben diese neben dem grösseren Tonreichthum eine grössere Beweglichkeit, die sie zu raschem Figurenwerk, mit dem das Kunstwerk durch sie zu reicher und überzeugender Mannichfaltigkeit ausgestattet wird, befähigt. Jene Rohrinstrumente bringen daher mehr ihr Klang-, die Streichinstrumente dagegen mehr ihr Tonvermögen hinzu, um den ganzen Organismus des Orchesters zu vervollständigen. Diese gewinnen grössern Antheil an der formellen Gestaltung des ganzen Kunstwerks, jene dagegen bei der Ausstattung desselben mit reizvollen Klangfarben. Ganz aussergewöhnlich wirkende Klänge erreichen die Streichinstrumente durch die Flageoletttöne, die einen wahrhaft sphärenhaft fremdartigen und berückenden Eindruck machen, wie durch die, bei gedämpften Saiten erzeugten Klänge und das harfenartige Pizzicato. Wie alle diese verschiedenen Weisen des Klanges dann der Idee dienstbar gemacht werden, ist später nachzuweisen.

Auch bei den Messinginstrumenten wird der Ton, wie bei den Rohrblase-Instrumenten durch Anblasen erzeugt; allein im Klange sind beide Gattungen doch wesentlich verschieden. Die Wände der Holzblase-Instrumente sind fest und hart, so dass sie nur wenig resoniren, weshalb auch der Luftklang nur wenig verändert wird. Die Wände der Messinginstrumente dagegen sind sehr dünn, sie resoniren bei der Erzeugung des Tons sehr

stark, der Klang wird daher rauh, schmetternd und schallend. Nur das Horn hat noch einen weichern Ton, weil sein Rohr mehrfach gewunden ist, was die Gewalt des Klanges hemmt. Daher verbindet sich auch das Instrument, wie erwähnt, noch leicht mit den Holzblase-Instrumenten zu neuen reizenden Klangmischungen. Schwieriger ist natürlich die Mischung der anderen Messinginstrumente, der Trompeten und Posaunen und der verwandten, der Cornette, Tuben und der ähnlichen Instrumente. Doch veranlasst ihre eigenthümliche Klangfarbe auch ihre selbständige Verwendung im Kunstwerk. So hat die Trompete ihres kriegerischen Klanges wegen und weil sie Signalinstrument ist, vielfach sinnige Anwendung gefunden, wie im „Fidelio", in welchem ein Trompeten-Solo die Ankunft des Ministers anzeigt, und das dem entsprechend auch in der grossen Leonoren-Ouverture in geistvollster Weise die Katastrophe andeutet. Derselbe Meister erreicht ferner mit den einfachsten Mitteln der Trompete in tiefsinnigster Weise im Melodrama (Nr. 8) der Musik zu „Egmont" einen gewaltigen Eindruck. Die dem Grafen im Traum erscheinende Göttin der Freiheit wird in der Musik durch eine Trompetenfanfare angedeutet, die wie aus einem luftigen Wolkenschleier, den die übrigen Instrumente über das ganze Bild breiten, glänzend und siegreich hindurchdringt.

Der Klang der Posaunen hat mehr festlichen Charakter, und so wird er auch meist verwendet,

wie zur Begleitung kirchlichen Ceremoniels, wohl auch des Gemeindegesanges. Im Piano und Pianissimo nimmt der Posaunenklang den Charakter des Schauerlichen und Geheimnissvollen an. Durch Mischung mit dem Hornklang verliert der Posaunenklang viel von seiner Heftigkeit, die Verbindung beider ist daher ziemlich beliebt. Treten dazu dann noch die melodieführenden Trompeten oder Cornetts, so ist ein Chor gewonnen, der für festliche prunkhafte Aufführungen, oder für Truppenentfaltung ausserordentlich geeignet ist und dem Charakter solcher Schaustellungen vollständig entspricht.

Bei der Verbindung der Rohr- mit den Messinginstrumenten in der sogenannten Harmonie-Musik zu einem einheitlichen Instrumentenchor ist es dann nothwendig, die Rohrinstrumente, um sie nicht von den stärker schallenden Messinginstrumenten zu verdecken, zu verstärken durch Instrumente mit schärferem Klange, wie kleine Flöten und Clarinetten, Serpent, Ophicleïde u. s. w., und durch die stärkere Besetzung der melodieführenden. Bei geschickter Führung vermag indess nur der Klang der Rohrinstrumente sich gegen den der Messinginstrumente zu behaupten, wie zahlreiche Beispiele beweisen, von denen wir hier nur den Marsch aus der „Zauberflöte“ anführen, bei dem die Soloflöte von 2 Trompeten, 2 Hörnern, 3 Posaunen und 1 Pauke begleitet ist. Wie der Chor der Rohrbläser bei einfacher Besetzung mit dem der Messing-

instrumente sich mischt, ohne jenen zu übertönen, auch dafür liefern zahlreiche Beispiele aus den Werken unserer Meister den Beweis. Die dadurch erreichten Klangfarben sind trefflich künstlerisch zu verwerthen. Der weiche, volle Klang der Holzbläser dämpft und verklärt den heftigen, mehr brutalen Klang der Messinginstrumente bei geschickter Mischung, und dieser gewinnt dabei wiederum an Festigung und innerem Gehalte. Mancherlei Modification erleidet diese Mischfarbe noch dadurch, dass bald die eine, bald die andere die Hauptstimmen oder die Füllstimmen stellt.

Noch farbenreicher wird natürlich dann das gesammte Orchester, wenn ihm auch noch der Streicherchor eingefügt ist, der sich ebenso mit jedem der beiden andern Chöre mischt zu neuen Klangfarben, wie er mit beiden zusammen ein mächtiges Tutti ergiebt. Der Klang der Streichinstrumente giebt dem der Rohrbläser gewissermaassen eine grössere Substanz, er verdichtet ihn zu grösserer Eindringlichkeit und legt sich zugleich wie ein leichter Schleier über den Klang der Messinginstrumente, durch den er gemilderter und gesitteter hindurchscheint. Für den Klang der Streichinstrumente wird aber wieder der der Rohrbläser zu einem erwünschten Untergrunde, auf dem er sich freier und glänzender abhebt, und der Klang der Messinginstrumente begrenzt wiederum den Klang der Streichinstrumente und giebt dem sich leicht verflüchtigenden grössere Consistenz. So wird das ganze Orchester zu einem Organismus, der eine Fülle

der prächtigsten Farben zur Colorirung auch der glänzendsten Tonbilder liefert.

Wenn endlich der Gesang sich mit dem Instrumentalen verbindet, so ist es selbstverständlich, dass jenem auch die erste Stelle gebührt. Wir haben gezeigt, dass sein Organ ein belebter, individuell empfindender Organismus ist, und dass der Klang der Menschenstimme deshalb ungleich beseelter erscheint, wie jeder Klang eines Instruments. Deshalb schon bleibt der Gesang Hauptsache auch bei der Verbindung mit der Instrumentalmusik. Zudem bringt er das Wort mit, durch das sich das Kunstwerk an unsern Verstand direct wendet, und dies darf auch natürlich nicht in dem Orchesterklange verloren gehen. Die Verschmelzung von Gesang und Orchester ist daher nur so weit anzubahnen, als die Deutlichkeit der Textaussprache noch ermöglicht wird. Das ideelle Verhältniss beider kann erst bei Betrachtung der Musikformen erörtert werden.

Von anderen Instrumenten, die nicht oder doch nur ausnahmsweise als Orchesterinstrumente verwendet werden, sind noch zu erwähnen: das Clavier und die Harfe.

Beide sind Saiteninstrumente, mit Metallsaiten, deren Klang noch weniger beseelt erscheint wie der der Darmsaite und viel weniger wie der der tönenden Luftsäule. Selbst bei der höchstmöglichst erreichbaren Schönheit wird der Ton der Metallsaite doch immer kühl bleiben, mehr sinnlich reizvoll, nervenkitzelnd als tiefer gehend, innerlich wirkend. Die

grosse Verbreitung, welche das Clavier (Flügel, Pianoforte, Pianino) erlangt hat, verdankt es daher wohl weniger seinem Klange als vielmehr der grossen, praktischen Bedeutung, die es für unser gesammtes Musiktreiben und ganz besonders für unsere Hausmusik gewonnen hat. Es ermöglicht nicht nur die Ausführung der bedeutendsten und grössten Chor- und Instrumentalwerke, sondern wird auch zur Begleitung des Gesanges unersetzlich, und obgleich sein Klang zu diesem noch besser passt, wie zu dem der meisten übrigen Instrumente, so hat es sich doch gefallen lassen müssen, in allen möglichen Zusammensetzungen, zum Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett etc. mit allen Streich- und Holzbläsern, verstärkt durch das Horn, seinen Klang mit diesen Instrumenten zu mischen, und die Gewohnheit hilft auch hier übersehen, dass eine einheitliche Verschmelzung dieser spröden Klänge zu einem gemeinsamen nicht ganz zu erreichen ist.

Wie weit diese Rücksicht und die speciellen Klänge und Klangfarben das Kunstwerk beeinflussen, das wird erst später bei der Untersuchung der Formen ausführlicher gezeigt werden können. Hier sei nur erwähnt, dass der Künstler in Bezug hierauf eine doppelte Thätigkeit ausübt: er erfindet instrumental und instrumentirt wiederum. Unter Instrumentiren versteht man zunächst jene mehr praktische Thätigkeit, die verschiedenen Klänge der Instrumente unter einander zu entsprechender Wirkung zu verbinden. Wir weisen wiederholt

darauf hin, dass der Künstler zunächst in Tönen denkt, dass er diese aber in Klängen zu äusserer Erscheinung bringt. Diese beiden Processe fallen nicht immer zusammen; nicht immer, eigentlich nur selten, stellt sich der musikalische Gedanke gleich in bestimmten Klängen dar, bei den grossen Instrumentalformen gewiss niemals, weil deren Grundgedanken so sehr verschieden instrumentirt eingeführt werden sollen. Die Themen dieser grossen Formen müssen so erfunden werden, dass möglichst jedes Instrument ihre Ausführung übernehmen kann, ohne den Charakter des Instruments oder aber den Gedanken zu schädigen. Das ist instrumentale Erfindung im weitesten Sinne gefasst. Im engern Sinne wird der specifische Klang des oder der Instrumente so bedeutsam, dass er die verschiedenen Stilarten bedingen hilft. Die Eigenthümlichkeit des Gesangtons und seiner Erzeugung wie die Mannichfaltigkeit seiner Verwendung bedingt den Vocalstil, wie wiederum der Clavierstil nicht blos von der Technik, sondern auch hauptsächlich von der Eigenart des Klanges beeinflusst wird, und wie der Orchesterstil gleichfalls hauptsächlich auf der Besonderheit der instrumentalen Klangfarben beruht, das wurde bereits vielfach angedeutet. Es ist gleichfalls schon erwähnt worden und es wird im nächstfolgenden Abschnitte noch näher erwiesen werden, dass die Musikformen zunächst in allgemeinen Ideen ihren Ursprung haben und dass erst bei ihrer weitern Ausstattung die betreffenden Organe in Berücksichtigung kommen.

Die historische Entwickelung der Formen liefert dafür den besten Beweis. Die Entwickelung der Instrumentalformen schloss sich eng an die Vocalformen an, indem sie diese einfach auf die Instrumente übertrug. Eine gewisse Selbständigkeit erlangten diese Uebertragungen erst, als sie mit der erhöhten Spielfülle der Instrumente ausgeführt wurden. Die Thematik wurde allmälig eine instrumentale und wie dann die erhöhte Anzahl der herbei gezogenen Instrumente einen bedeutendern Inhalt bedingte, das kann erst später gezeigt werden. Die Wunder der Schöpfung, die Macht der Weltbegebenheiten erweisen sich nunmehr wirksam auf die Phantasie des Tondichters und erzeugen dort jene Instrumentalformen, in denen die entfesselte Weltseele lebendig geworden ist. Das Orchester gewährt nicht nur in seiner mannichfachen Zusammensetzung die Darstellungsmittel für die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindung, sondern auch Local- und Farbentöne in solcher Fülle, dass es das Leben in seinem buntesten Wechselspiel widerzuspiegeln vermag. Joseph Haydn ist es, der hier den Impuls gab. Die Instrumentalformen, deren fast ausschliesslicher Pflege er sich zuwandte, waren in ihren Grundzügen schon durch frühere Jahrhunderte festgestellt. Haydn gestaltete sie erst instrumental, indem er sie den veränderten Klängen entsprechend neu construirte. In dem er sich ganz unter die Herrschaft derselben stellte, die Natursprache der einzelnen Instrumente redete und so jedes in den Organismus des Ganzen

als nothwendiges Glied einfügte, schuf er den neuen Instrumentalstil. Er lauschte jedem einzelnen seine Naturtöne ab, um jedes in seiner eigensten Weise sich austönen zu lassen. Mozart machte sie sich dann dienstbar, indem er seine eigne reiche Innerlichkeit ihnen aufprägte, so dass ein jedes nach seinem Vermögen des Meisters Sprache redet, und er schlug damit jenen Ton an, in welchem dann der grösste Meister des Instrumentalstils, Beethoven, uns seine tiefsinnigen Offenbarungen machte, und der die Instrumentalformen heut noch durchzieht.

Seitdem hat der Klang allmälig eine für die formelle Gestaltung des Kunstwerks nicht günstige Bedeutung gewonnen. Man beginnt bereits zu vergessen, dass das im Klang sich darstellende Material nur dadurch Träger der Idee wird, dass es künstlerische Form annimmt, und dass diese hauptsächlich wirken soll, während die sinnliche Klangwirkung nur ein Mittel ist, die Sinne anzureizen, sich mit der Form zu beschäftigen. In dem Bestreben, dies sinnliche Reizmittel zum ausschliesslichen Factor der Wirkung zu machen, geht die Form verloren und mit ihr nothwendiger Weise auch der Inhalt.

VI.

Die Musikformen.

Wie die vorausgehenden Untersuchungen über die Natur des Darstellungsmaterials ergeben, zeigt dies schon einen eigenthümlichen Zug nach formeller Abrundung. Im melodischen, wie harmonischen und rhythmischen Gestaltungsprocess sind bereits die ewigen Gesetze zu erkennen, nach denen es zu inhaltsreichen Kunstformen zusammenzufügen ist. Das gesammte Tonmaterial stellt sich uns in wohlgebildeten, gegliederten und abgegrenzten Tonleitern dar. Die einzelnen Intervalle treten ganz bestimmt erkennbar in nähere oder weitere Verwandtschaft zu einander und ermöglichen dadurch die kunstvolle Gliederung. Durch eine eigenthümliche, auf dies Verhältniss basirte Verknüpfung derselben entwickelt sich dann der harmonische Gestaltungsprocess und die Accorde treten in dieselben engern und weitern verwandtschaftlichen Beziehungen, wie die Intervalle unter einander. Der Rhythmus tritt dann hinzu, zunächst nur zu dem Zweck, zu gliedern und anzuordnen. So nur, auf dem Grunde dieser Gesetzmässigkeit, ist die schöne Kunstform zu gewinnen.

Wohl schafft sich der Inhalt seine Form selbst, aber er ist dabei an die natürlichen Gesetze des Darstellungsmaterials gebunden; und nur unter der Voraussetzung, dass der Künstler über diese die unbeschränkte Herrschaft besitzt, wird durch und in ihm der Inhalt die entsprechende Kunstform finden.

Dieser Zug nach formeller Gestaltung ist namentlich im Darstellungsmaterial der Tonkunst so mächtig, dass er eigne Formen erzeugt, die keinem besondern Inhalt ihre Entstehung verdanken, wie Canon und Fuge. Sie entstanden zunächst aus den mehr elementaren Versuchen, mehrere Stimmen selbständig gleichzeitig neben einander fort zu führen, und wurden dann in dem Bestreben: die auf diese Weise gewonnenen harmonischen Massen in einem belebten Gewebe frei sich bewegender Stimmen darzustellen, mit grosser Sorgfalt weiter gebildet. Wie der schaffende Geist auch diese mehr elementaren Formen künstlerischen Zwecken dienstbar machte, ist schon angedeutet worden und wird später noch ausführlicher gezeigt werden. Daneben aber erzeugt der nach Offenbarung drängende bestimmte Inhalt neue Formen, die je nach der Besonderheit desselben sich auch besonders gestalten müssen. Der künstlerische Geist, wenn es ihn drängt, in höchster Fülle und reichster Mannichfaltigkeit sich zu offenbaren, wendet sich der Instrumentalmusik zu; der Vocalmusik dagegen, wenn er höchste Bestimmtheit sucht. Wie treu und emsig auch der Gesang

dem Wort nachgeht, immer bleibt ein Rest unausgesprochenen Gefühlsinhalts zurück, den nur die Instrumentalmusik darzulegen vermag. Die Vereinigung beider ist dann im Stande, die ganze Welt des Geistes in höchster Fülle und Macht und zugleich in objectiver Bestimmtheit hinzustellen. So entstehen, als die natürlichen Producte eines nach Offenbarung drängenden bestimmten Inhalts, die *Vocalformen:* Lied, Romanze, Ballade, Choral, Motette, Hymne, Arie, Scene und die Ensemblesätze, und neben den *Uebergangsformen:* Orgel- und Clavierfuge, Lied ohne Worte, Präludium, Etude und Variazion, die reinen *Instrumentalformen:* die Marsch- und Tanzformen, das Rondo, Scherzo, die Ouverture, Sonate und Sinfonie, und endlich aus der Verbindung der Instrumentalmusik mit der Vocalmusik: die *dramatischen Formen:* Oper und Oratorium.

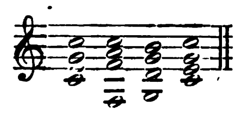
Es erscheint zweckmässig, die weiteren Untersuchungen mit den Vocalformen zu beginnen, nicht nur, weil sie im Text Anleitung geben, den Inhalt leichter zu erkennen, sondern hauptsächlich weil die Instrumentalformen die Vocalformen zu ihrer natürlichen Voraussetzung haben.

Um den künstlerischen Process bei der formellen Gestaltung genau zu erkennen, muss man zurückgehen auf das ursprüngliche Material und dann den Einfluss, den die bildenden Mächte auf dasselbe gewinnen, verfolgen. Dies Material liefert zunächst die harmonisirte Tonleiter:

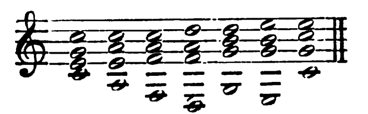
6*



In dieser Weise dargestellt, wirkt jeder einzelne Accord für sich und demnach in seiner ungehemmten Naturgewalt. Damit, dass dann diejenigen Accorde herausgehoben werden, die in innerer Beziehung zu einander stehen, beginnt die künstlerische Thätigkeit, denn dieser innere Zusammenhang ist das erste geistige Moment, das die Massen zu beseelen beginnt. Diese Accorde sind: der tonische, der Unterdominant- und der Dominant-Dreiklang:



Indem dann jedem Dur-Dreiklang der verwandte Moll-Dreiklang folgt, erscheinen auch die übrigen Accorde der oben harmonisirten Tonleiter in ein entsprechendes Verhältniss gestellt:



Dass indess auch in diesen geordneten Accordfolgen noch vorwiegend das Materielle, das rein Sinnliche des Klanges wirksam ist, das wird am meisten hervortreten, wenn sie den Instrumenten von mehr sinnlicher Wirkung, wie den Rohrblas-Instrumenten oder den Streichinstrumenten, im

leisen Tremolo auszuführen übergeben werden. Um diese Wirkung zu vergeistigen und zu veredeln, müssen Melodie und Rhythmus hinzutreten.

Schon durch die Darstellung jener Angelpunkte der Tonart: des tonischen, Dominant- und Unterdominant-Dreiklangs in anderen Zeitwerthen, wird eine solche beseeltere, weniger materielle Wirkung erreicht:



Dies neue Element, das neben dem rein sinnlichen Klange wirkt, beschäftigt schon den Verstand des Hörers, weil es zumeist durch den Kunstverstand eingewebt ist. Die Wirkung bei a ist eine mehr mechanische; bei b und c stellen sich uns schon rhythmische Schemata dar, bei c selbst in künstlerischer Gliederung, welche ein weit höheres ästhethisches Interesse gewähren, als wie der blosse Klang. Wie durch Weiterverfolgung dieses Weges die Form gewonnen wird, soll erst gezeigt werden, nachdem auch der Antheil der Melodie an diesem ganzen Process im Grossen nachgewiesen ist.

Die Melodie ist eine stetig sich entwickelnde, ebenmässig gegliederte, innerlich und äusserlich abgerundete, nach bestimmten ästhetischen Gesetzen geführte Tonfolge. Ihr Reiz beruht gleichfalls auf jener grössern oder geringern innern Verwandtschaft der Töne, welche bereits die Tonleiter zeigt, und auf der entsprechenden Verwendung derselben. Dies und der Einfluss des Rhythmus auf die Melodiebildung kommt noch vielfach zur Erörterung; hier soll nur vorläufig das Verhältniss der Melodie zur Harmonik betrachtet werden. Angedeutet wurde es schon früher: die Melodie erschien uns wie der Umriss zum harmonischen Darstellungsmaterial. Die Accorde sind das schwerfällige, massige und im Verhältniss zur Idee noch rohe und ungeformte Material. — Schon dadurch, dass die beweglicheren Intervalle, dass Terz und Quint in den Bass treten, also in seinen Umkehrungen, verliert der Accord das Massige seiner Wirkung, er wird geschmeidiger und beweglicher. Das gilt in noch höherem Maasse vom Dominantseptimen-Accorde. Jedes einzelne seiner Intervalle zeigt einen entschiedenen Zug nach dem ihm bequemsten Intervall des tonischen Dreiklang und dieser wird dann am meisten fühlbar, wenn eins der Intervalle, in welchem er am stärksten hervortritt, in den Aussenstimmen liegt. Der Ton kommt hierbei nicht nur als Theil eines Zusammenklanges, sondern zugleich als Glied einer Reihenfolge in Betracht. Die einzelne, von einer Stimme ausgeführte Tonreihe bildet sich

nicht mehr nur nach harmonischem Gesetz, sondern sie strebt zugleich nach melodischer Gestaltung und nimmt, zur reicheren Ausschmückung und besseren Abrundung, weiterhin auch die harmoniefremden Töne: den Vorhalt, den diatonischen und chromatischen Durchgang, die Hülfsnote u. s. w. auf. Zur *Melodie* im engsten Sinne wird diese Bewegung innerhalb der Stimmen indess erst dann, wenn sie sich in einer stetig entwickelten Folge zu einer bestimmten, in sich abgerundeten und gegliederten Form erhebt, in der dann selbstverständlich ein Gedanke verkörpert ist.

So erscheinen die Hauptmächte der musikalischen Darstellung, Harmonie, Melodie, und Rhythmus, innerlich eng verbunden. Auf der diatonischen Tonleiter, die sich als ein durchaus künstlerisch gegliedertes Ganze darstellt, in welchem die einzelnen Töne in ein streng gesetzmässiges Verhältniss treten, erbaut sich ein Harmoniesystem, welches die innere Verwandtschaft der einzelnen Töne der Tonleiter durchaus beobachtet. Unter der ganz gleichen Berücksichtigung werden dann durch die Melodik die harmonischen Massen in Fluss gebracht, und wie dann auch der Rhythmus, jener Gesetzmässigkeit sich unterordnend, eingefügt wird, um die Kunstform zu vollenden, das wird schon bei der nähern Betrachtung der einfachsten, der Liedform, klar.

1.

Die Vocalformen.

Die Musik findet bei den Vocalformen in dem sprachlichen Gefüge das nachzubildende Muster. Besonders bestimmt ist dies in der Form des Liedes gegeben. Hier hat schon die sprachliche Darstellung eine ganz streng gegliederte, fest in sich geschlossene Gestalt gewonnen, welche der nachdichtende Tonkünstler mit seinen Mitteln nachbilden muss. Diese Nachbildung knüpft zunächst an die sprachliche Metrik, an die rhythmische Bewegung der Sprache, an. Indem sie an dem sprachlichen Metrum festhält und dies auch mit den Mitteln der musikalischen Darstellung ausprägt, wird sie auf den Tact geführt. Wie dieser Process auch durch den Tanz sich vollzieht, soll später gezeigt werden. Für diese Darstellung des Rhythmus hat die Musik ungleich reichere Mittel als die Sprache. Der Rhythmus derselben ist sowohl quantitirend wie accentuirend; jener beruht, wie bei der griechischen Sprache, auf der gewissermaassen körperlichen Messung der

Silben, dieser auf der ideellen Werthschätzung derselben, wie bei der deutschen Sprache. Die Griechen haben ihre Silben streng nach ihren Buchstaben gemessen, nach der natürlichen Länge wie nach der Zahl der mit einem kurzen Vocal verbundenen Consonanten. Sie unterschieden nach der Zeit, welche man zur Aussprache bedurfte, lange und kurze Silben und mittelzeitige, welche je nach Umständen lang oder kurz sein konnten. Das Maass der Kürze (Mora=Zeit) wurde die Grundeinheit für die Silbenmessung, eine lange Silbe erhielt den Zeitwerth von zwei kurzen. Bei der deutschen Sprache dagegen wurde die Qualität der Silben, ihr innerer Gehalt maasgebend und der Ton oder Accent Grundprincip für die Entwickelung der deutschen Metrik. Diese unterscheidet accentuirte und accentlose Silben und mitteltonige, welche unter Umständen betont oder unbetont sein können. Wie in den quantitirenden Sprachen durch Zusammenfassung von langen und kurzen Silben, so werden in den accentuirenden durch die Verbindung von betonten mit unbetonten zu einer Einheit, Versfüsse oder Versglieder gewonnen. Jeder Vers besteht aus Hebung und Senkung, die bis auf vier Silben ausgedehnt werden. So entstehen auch in der deutschen Rhythmik die verschiedenen Versmaasse: der Jambus, der Trochäus, der Spondeus, Dactylus u. s. w. Bei der musikalischen Darstellung der quantitirenden Metra stellt sich heraus, dass sie sich abweichend

von der Sprachrhythmik gestaltet: der Jambus und der Trochäus werden bei der musikalischen Darstellung zu dreitheiligen Rhythmen: ♩ 𝅗𝅥 und 𝅗𝅥 ♩; und der Dactylus ♩ ♩ 𝅗𝅥 wie der Anapäst ♩ ♩ 𝅗𝅥 zu zwei- (eigentlich vier-) theiligen. Weiterhin vermögen wir jene einfachen Metra der sprachlichen Rhythmik musikalisch in Noten von geringerem oder auch von erhöhtem Werthe darzustellen, und was von noch grösserer Bedeutung für die Entwicklung der selbständigen Rhythmik in der Tonkunst geworden ist, den einzelnen Fuss in kleinere Zeittheile zu zerlegen, also jede der beiden Längen des Spondeus in Vierteln, Achteln, oder Vierteln und Achteln darzustellen:



Die weitere Entwickelung des Rhythmus in der Musik erfolgt dann vorwiegend nach dem Princip der Accentuation, wie später bei den Instrumentalformen nachzuweisen ist. Durch die Möglichkeit, die meisten Sprachmetra sowohl drei-, wie auch zweitheilig darzustellen, gewinnt der Rhythmus der Musik natürlich eine so grosse Mannichfaltigkeit, wie sie der Sprachrhythmus nimmermehr besitzt, und diese wird noch dadurch gesteigert, dass wir innerhalb der Darstellung eines bestimmten Metrums ein anderes zeitweis vollständig ausgeprägt eintreten lassen können:



Nicht die gleiche Freiheit wie die Darstellung der rhythmischen Verse, gestattet natürlich deren Anwendung zu grösseren Reihen — zur Strophe. Bei den lyrischen, festgefügten Formen ist es durchaus nothwendig, das sprachliche Gerüst treu nachzubilden. Die sprachliche Rhythmik verbindet einzelne Versfüsse zu einer Reihe — Vers genannt — und diese Reihen werden dann unter sich, am klangvollsten durch den Reim, zu einem Versgefüge — Strophe genannt — verbunden. In diesem Versgefüge hat der ethische Inhalt, der durch die Sprache nur begrifflich zum Ausdruck gelangt, künstlerische Gestaltung gewonnen, und der dem Dichter nachschaffende Tonkünstler muss es deshalb vollständig respectiren, indem er es mit seinen Mitteln nachzubilden trachtet. Dies Formgerüst ist vorzugsweise aus dem musikalischen Elemente der Sprache — dem Accent und dem klangvollen Reim — aufgerichtet; es giebt demnach den ursprünglichen Empfindungsgehalt des Gedichts ganz unmittelbar, und indem es der Tondichter weiter und reicher ausgeführt mit seinen absolut musikalischen Mitteln

nachbildet, gelangt er zu einer ebenso unmittelbar wirkenden Darstellung der Grundstimmung.

Dieser gesammte Process lässt sich sehr klar an jenem Liede erkennen, bei dem Text und Musik (die Melodie) meist gleichzeitig entstehen, oder doch aus ein und derselben Individualität hervortreiben — beim Volksliede. Während bei dem Kunstliede Dichter und Tonsetzer in der Regel geschieden sind, so dass jener seiner Empfindung zuerst Ausdruck und Gestalt in Worten giebt und dadurch jenen erst anreizt, ihm nachzuempfinden und nachzudichten, entstehen bei jenem Liede, das im Volke erzeugt wird, Text und Musik meist gleichzeitig, aus ein und derselben individuellen Empfindung hervortreibend. Beide erscheinen daher meist zu untrennbarer Einheit verbunden. Das ist auch grösstentheils dann der Fall, wenn der Text einer bereits vorhandenen Melodie untergelegt ist. Auch dann schliesst sich jener der benutzten Singweise so eng an, dass man in der Regel diese getheilte Art der Erfindung nicht erkennt. Das Volk singt nur, beherrscht und getrieben von seiner nach Entäusserung drängenden Empfindung, und das Lied folgt den Strömungen des erregten Gemüths so streng, dass es überall da sich hebt oder senkt, wo die Wellen des erregten Innern sich heben oder senken. Die einzelne Verszeile erzeugt zunächst auch in der Regel eine ebenso fest und bestimmt wie jene ausgeprägte und abgegrenzte Melodiezeile. Nicht selten begnügt sich dabei in den ältesten Zeiten das Volk mit einer einzigen Liedzeile für

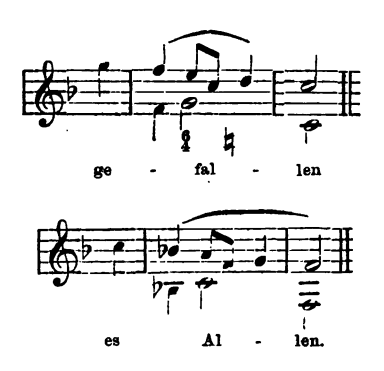
alle Verszeilen einer Strophe, wie bei dem Liede aus dem Lochheimer Liederbuch: „Von Meiden bin ich dick betrübt".*) Die Strophe ist siebenzeilig, und die Melodie der ersten Zeile wird auch für die anderen beibehalten, nach anderen Tonarten transponirt, doch so, dass durch die inneren Beziehungen dieser Tonarten das strophische Versgefüge dennoch hergestellt wird. Die gewöhnlichere Strophenbildung beim Volksliede ist indess die, dass zwei Langzeilen zu einer Strophe verbunden werden. Früh war der schöpferische Geist des Volks darauf bedacht, diese Verbindung auch äusserlich dem Ohr recht fühlbar zu machen, und so gelangte er zunächst in der sogenannten Alliterationspoesie dazu, je zwei Zeilen zur Strophe zu verbinden durch die regelmässige Wiederholung bestimmter Consonanten. Dieser Buchstabenreim war indess nur für die Bindung kurzer Zeilen ausreichend; als diese sich zu längeren Versreihen erweiterten, trat an Stelle der Alliteration anfangs die Assonanz als stärkeres Bindemittel, bis endlich, zur volltönendsten und vollständigsten Verknüpfung der Verszeilen unter einander, der Endreim eingeführt wurde. Dieses strophische Versgefüge vermag der Tondichter mit seinen Mitteln vollständig nachzubilden, indem er die Melodie genau nach den metrischen Verhältnissen der Verszeilen erfindet und die einzelnen Melodiezeilen

*) Vergl. des Verfassers: Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874. Notenbeilage No. 12.

unter sich sowohl durch die gewählten melodischen, wie harmonischen und rhythmischen Schlussfälle so unter sich verbindet, wie die Verszeilen im Reim verbunden sind. Hierbei kommt jene innere, nähere oder entferntere Verwandtschaft der Töne und vor Allem der Accorde unter sich stark in Betracht. Wir fanden bei der Untersuchung unseres harmonischen wie melodischen Darstellungsmaterials, dass die ganze Gestaltung von der Dominantbewegung bedingt wird, und erkannten Tonica, Dominant und Unterdominant als die Angelpunkte der ganzen Bewegung, und auf ihnen beruht auch zunächst die Möglichkeit, das Versgefüge nachzubilden und die im Reime verbundenen Zeilen auch durch die Musik in Correspondenz zu setzen. Eins der treffendsten und überzeugendsten Beispiele liefert nachstehendes Volkslied aus dem fünfzehnten Jahrhundert:



Die Strophe besteht aus zwei gereimten Langzeilen, deren jede wieder in zwei bestimmt abgegrenzte Hälften zerfällt, die nicht reimen. Auf dem Reimwort der ersten Langzeile „gefallen“ wendet sich die Melodie nach der Dominant, und auf dem Reimvers der zweiten „allen“ wieder zurück nach der Tonica und zwar mit derselben Gesangsphrase:



wodurch das strophische Versgefüge ganz treu nachgebildet wird. Mit derselben Gesangsphrase wird noch zwischen der zweiten Halbzeile und der dritten und vierten eine Art musikalischer Alliteration hergestellt, welche den Bau der Strophe nur noch fester macht. Mit der steigenden Zahl der Verszeilen, die zu einer Strophe vereinigt sind, wird dies Dominantverhältniss erweitert, und es werden auch die entfernteren Beziehungen der übrigen Accorde zur Dominant zur Bildung der Reimschlüsse verwendet. Zuerst kommt die Unter-

dominant in Betracht, die wir als einen der Angelpunkte der Form erkannten, und die durch ihre enge Beziehung zur Tonica wie durch ihr eigenthümliches Verhältniss zur Oberdominant gleichfalls an der Strophenbildung den regsten und entscheidendsten Antheil nimmt. Wie dann auch die Paralleltonarten mit in diesen ganzen Process hineingezogen werden, das ist hier nicht weiter zu erörtern, das gehört in die Compositionslehre. Hier sollte nur dargethan werden, in welcher Weise die Töne zur Nachbildung des strophischen Versgefüges geeignet sind, wie die Musikform des Liedes entsteht, um dann nachweisen zu können, wie der specielle Inhalt sich diese Form zu seiner Entäusserung im Kunstwerk dienstbar macht.

Wir erkennen diese Form als ein Product des Strebens: die sprachliche Form des Liedes nachzubilden, und finden dies Streben darin bedingt, dass in ihr der ideelle Gehalt des Liedes, die lyrische Stimmung bereits künstlerische Gestalt gewonnen hat. Selbst in ihrer einfachsten Construction, nur auf jene harmonischen Angelpunkte der Tonart, den tonischen und den Dominantdreiklang basirt, gewährt diese Form die Möglichkeit der Darstellung der verschiedensten Stimmungen. Bei so einfachen harmonischen Mitteln wird die eingehendere Charakteristik selbstverständlich nur durch die Melodie und den Rhythmus bewirkt. Es wurde schon angedeutet, in welch engem physischen Zusammenhange die Bewegung im Innern des Menschen mit dem Ausdruck derselben im Gesange

stehen; wie jene einen directen Einfluss auf das Organ desselben, die Menschenstimme, gewinnen. Die erregteren und bewegteren, die heftiger nach aussen drängenden Stimmungen erzeugen so Melodien mit weitern und in grösserer Mannichfaltigkeit wechselnden Intervallen und lebendigern Rhythmen. Jubel und Freude wollen eben weit und hell ausklingen; sie drängen die Stimme dazu, dass diese instinctiv die weiten Intervalle und nicht selten in jähem Wechsel erfasst, und zugleich in lebendigen, mannichfaltig dargestellten rhythmischen Maassen. Heimliche Glückseligkeit, innige Sehnsucht oder rückhaltende Glut der Empfindung äussern sich auch noch in den weiten, mehr schallenden Intervallen, allein nicht in bunter Mannichfaltigkeit und in weniger erregtem Rhythmus; Trübsinn, Trauer und Klage suchen und finden ihren entsprechenden Ausdruck demnach in den engeren Intervallen, bei mehr stetig entwickelter Einführung und in ruhigen und gleichmässiger eingewobenen Rhythmen. Diese düsteren Stimmungen führen ferner vorwiegend auf die Molltonleiter, mit ihren verengten Intervallen, der kleinen Terz und Sext (in Cmoll c-es und c-as) und der durch die harmonische Grundlage der Tonleiter gewonnenen verminderten Septime (h-as). Die Molltonart gewinnt damit auch ein übermässiges Intervall (as-h) und dies und die sich anschliessenden anderweitigen alterirten Intervalle ermöglichen es: die Molltonart auch zum Ausdruck gewisser heftiger Gemüthserregungen zu verwenden,

nicht nur des heftigsten Schmerzes, sondern auch der Wuth und des Zornes bis zum Wahnsinn gesteigert. — Unterstützt durch die eindringliche Wirkung des Rhythmus sind alle diese Stimmungen in gewissem Grade erschöpfend auch in der wie oben einfachst construirten Liedform darzustellen. Auch ist auf dieser untern Stufe der Liedgestaltung schon eine reichere Ausstattung der Form und demgemäss der Darstellung der Stimmung möglich. Die trockne Notirung der Sprachaccente durch die bekannte Melodie von J. Fr. Reichardt zu Göthe's: „Sah ein Knab ein Röslein stehn" vermittelt uns recht wohl die Stimmung des Gedichts, allein doch nur in dürftiger Weise, gegenüber der reizvollern, in ihrer Construction nicht weniger einfachen Melodie von Franz Schubert zu demselben Gedicht. Beide halten das strophische Versgefüge fest und stellen es mit den einfachsten Mitteln dar; allein Reichardt notirt dabei nur den Sprachrhythmus und Accent und indem er diese nach dem logischen Princip der Sprache abstuft und zugleich auch nach dem formbildenden der Strophe, gewinnt er die Melodie. Auch Schubert beachtet Rhythmus und Accent der Sprache, allein er stattet seine Darstellung derelben reicher melismatisch aus und gewinnt in der lebendiger geführten Melodie ungleich tiefer gefassten und weiter ausgeführten Erguss der Grundstimmung. Auf diesem Wege gelangt die Form zu einem speciellen mehr individuellen Inhalt. In ihren

Grundverhältnissen kommt ein solcher Inhalt nur in ganz allgemeinster Fassung zur Erscheinung; erst durch die Besondersgestaltung derselben, und vor Allem durch die eigenthümliche Ausstattung der Form gewinnt der Inhalt mehr individuelle Bedeutung. Das Volkslied hält an jenem, von der allgemeinen Idee der Liedgestaltung erzeugten Formgerüst fest und gewinnt deshalb auch nur allgemeinsten, mehr oder weniger überzeugenden Ausdruck seines Empfindens. Der schaffende Künstler eignet sich dies Formgerüst, als einen ewig gesetzmässigen Organismus an und verwendet diesen, ihn je nach der Weite und der Besonderheit seiner Individualität in eigenthümlicher Weise umgestaltend und ausschmückend. Wir fanden durch die strophische Gliederung des Versgefüges auch die, der Melodie bedingt, ebenso den musikalischen Rhythmus durch den sprachlichen — und die harmonischen Angelpunkte durch die Reimschlüsse. Aber innerhalb dieser gesetzten Schranken behält der individuell empfindende Künstlergeist vollständige Freiheit der Bewegung. Vermöge der reichern rhythmischen Mittel, über welche die Musik gebietet, vermag er, wie schon gezeigt wurde, nicht nur das Metrum in der mannichfachsten Weise umzugestalten, sondern vor Allem auch die ganze strophische Gliederung. Der weniger begabte Tondichter, mit geringer erregbarer Phantasie und nur leicht und oberflächlich bewegter Innerlichkeit, greift nach den einfachsten

Rhythmen und gelangt nur zu engen Formen, während den begabten seine reiche Phantasie und überflutende Innerlichkeit dazu drängt, durch die belebteste Rhythmik die Form auszuweiten und bedeutsamer zu machen und ihr dann durch die feingewähltesteste Melodie und Harmonie neben jener allgemeinen Wahrhaftigkeit des Ausdrucks auch individuelle Bedeutung zu geben. So entsteht im Liede jenes kleine Kunstwerk, in welchem sowohl die Innerlichkeit ganzer Zeiten, wie die einzelner Individuen ausklingt. Das Lied des 15. Jahrhunderts zeigt ganz denselben Organismus, wie das der folgenden Jahrhunderte; es ist nur seinem speciellen Inhalt und der dadurch bedingten Umgestaltung nach von den Liedern der späteren Jahrhunderte unterschieden, wie diese wiederum unter sich unterschieden sind. So wird auch das Verhältniss von Form und Inhalt vollständig klar. Wir sehen die Form unter ganz bestimmten Bedingungen entstehen, die sich ihr als allgemeinster Inhalt aufnöthigen; dieser wird dann durch die gottbegnadigten Meister vertieft und bereichert und dadurch ist die besondere Gestaltung der Form bedingt. Der Inhalt dieser neuen Formen ist demnach leicht aus dem Verhältniss zu erkennen, in welchem sie zu der allgemeinen, in ihren Grundzügen fest bestimmten Form stehen. Bis in die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein war es namentlich das Volkslied neben den Einwirkungen der allgemeinen Musikentwickelung, welche die Entwickelung des Liedes bestimmten. Mit der Goethe'-

schen Lyrik gewann es erst wieder einen neuen Inhalt, und die Nachdichtung desselben in Musik tritt dadurch in eine neue Phase. Die Rücksicht auf diesen neuen Inhalt, und das Streben, ihn auch möglichst treu durch Musik auszutönen, führte die grossen Meister Beethoven und Mozart und auch manchen kleinern dazu, die Liedform aufzugeben oder sie doch scenisch zu erweitern. Mit den reicheren Mitteln, die ihnen diese erweiterte Form darbot, vermochten sie wohl den Inhalt erschöpfend darzulegen, allein nicht in der ursprünglichen knappen Form. Diese gewann erst wieder Franz Schubert bei vollständig treuer Darstellung des bedeutenden reichern Inhalts. Indem er auf jenes ursprüngliche Formgerüst zurückgeht, ihm aber zugleich die reicheren Mittel des scenisch erweiterten Liedes einfügt, gewinnt er die Form, in welcher die neue Lyrik rückhaltslos ihrem ganzen Inhalt nach und mit jener ursprünglichen Knappheit durch die Musik in die Erscheinung tritt. Wie dann in derselben Weise die Heine'sche Lyrik dazu führt, den mehr recitirenden Liedstil auszubilden, und wie er vollständig künstlerisch gerechtfertigt ist, wenn er die ursprüngliche Liedform respectirt, das ist hier nicht näher zu erweisen.

Durch den speciellen Inhalt bedingt, entwickeln sich dann aus der Liedform die Formen der Romanze und der Ballade.

Die Romanze ist dem Liede näher verwandt als die Ballade, insofern, als bei jener das Interesse weniger auf der erzählten Begebenheit, als vielmehr

auf deren ethischer Grundlage ruht. Die Darlegung der ihr zu Grunde liegenden lyrischen Stimmung ist für sie Hauptzweck, und sie berücksichtigt die Handlung nur insofern, als sie diesen unterstützt. Die Romanze ist daher auf lyrische Weisen und die geschlossene Form des Liedes angewiesen. Ihre musikalische Behandlung unterscheidet sich deshalb wenig von der des Liedes. Sie verträgt selbstverständlich meist keine so feine Detailzeichnung wie das Lied.

Der Ballade darf dieser Gefühlston, der die Romanze durchzieht, auch nicht fehlen, aber sie muss daneben die Handlung, die der Ballade zu Grunde liegenden Thatsachen hinlänglich berücksichtigen, damit ist die vom Liede abweichende Form geboten. Die Musik muss die Handlung und die einzelnen Charaktere unterscheiden und herausbilden helfen, aber ohne dadurch den Charakter des episch-lyrischen Gedichts zu schädigen; sie darf den Romanzenton nicht verlieren, sie muss ihn vielmehr zum Balladenton umwandeln. Die volksthümliche Ballade hat hierfür den bequemen Weg im Refrain gefunden. In diesem, der meist keine directe Beziehung zur Erzählung hat, wird die Grundstimmung immer anklingend erhalten, während eine oder mehrere Stimmen die eigentliche Ballade in einfachster Weise recitiren. Hieraus entwickelte sich auch die künstlerische Form der Ballade. Dadurch, dass Joh. Gottfried Löwe (geb. 1796, gest. 1868) jenen Romanzenton, der in der volksthümlichen Form zu einem ganzen Vers-

gebäude ausgeweitet ist, in eine, höchstens zwei Melodiezeilen zusammenfasste, gewinnt er den eigentlichen Balladenton. Diese, eine mehr rhetorische Gesangsphrase, bildet den Grundton, der nach dem Verlauf der Handlung sowohl melodisch, wie harmonisch und rhythmisch verändert, die speciellere Ausführung der einzelnen Bilder bestimmt. Denn dies ist, wie erwähnt, Hauptaufgabe bei der Ballade. Die Musik darf sich hier keinen Zug entgehen lassen, der die Phantasie bei der Reproduction der Handlung unterstützt; sie muss diese sie fortwährend illustrirend begleiten und jene rhetorische Gesangsphrase, die eigentliche Balladenmelodie, stellt die innerlichen Beziehungen der einzelnen Momente her und verbindet sie zu künstlerischer Einheit. Hierbei gewinnt die Instrumentalbegleitung — die hier vorwiegend dem Clavier übertragen wird — selbstverständlich meist noch grössere Bedeutung wie bei dem begleiteten Liede. Es wird erst im nächsten Abschnitt nachgewiesen werden können, wie die Instrumentalmusik sich an der Darstellung des erregten Innern betheiligt, und bei dieser Gelegenheit wird das Verhältniss der instrumentalen Begleitung zum Gesange erst ganz deutlich erkennbar werden. Hier sei nur an einigen Balladen von Carl Löwe, dem ersten Meister, der diese Form musikalisch bedeutsam feststellte, dies Verhältniss angedeutet. Uhland's Der Abschied: „Was klinget und singet die Strasse heran" schon zeigt es bestimmt ausgeprägt. Sang und Klang der das

Geleit gebenden frohen Schaar bilden den Grundton, der selbst schon durch die eingewebten und bestimmt heraustretenden Figuren und Bildchen modificirt wird. Aus weiter Ferne naht die jauchzende Schaar und immer lauter wird Sang und Klang, bis sie fast verstummen, als die Erzählung des Burschen gedenkt, der still und bleich in ihrer Mitte geht; aber bald erhebt sich der Jubel wieder zu grösserem Uebermuth gesteigert, bis die lustige Schaar an das allerletzte Haus gelangt ist, in dem ein Mädchen still weint und zu dem der bleiche scheidende Bursche die Augen aufschlägt, um sie, in tiefem Schmerz die Hand auf's Herz gelegt, wieder zu senken. Auf kurze Zeit zurückgedrängt, erhebt sich der übermüthige Jubel der Geleitenden von Neuem und verstummt wieder vor dem tiefen Schmerze des scheidenden Jünglings, und nochmals ausbrechend wird er dann von den wehmüthigen Klagen des weinenden Mädchens zurückgedrängt und klingt bald nur wie aus weiter Ferne noch heran. Noch grössere Bedeutung gewinnt diese Begleitung bei den nordischen Balladen wie „Herr Oluf“. Die Clavierbegleitung führt als Vor- und Zwischenspiel und als Begleitung zum Gesange einen luftigen und bestrickenden Elfenreigen aus, nur zeitweise unterbrochen durch die Schauer und Schrecken in Herr Oluf's Gemüth. Im Gesange wechselt der einförmige Balladenton mit dem charakteristisch gehaltenen Dialog und nachdem der ganze Spuk zerstoben, schlägt die Erzählung einen anderen Ton an. Die Wechsel-

reden der Mutter mit Oluf sind dramatisch belebt, ebenso wie der Schluss, der, ganz der Situation entsprechend, ein wunderbares Gemisch von festlicher und tragischer Stimmung zeigt.

In nächster Verwandtschaft mit dem Liede steht endlich der *Choral*, das geistliche Gemeindelied. Durch die religiöse Empfindung wird die bunte Mannichfaltigkeit des rein Menschlichen gebunden; das Gefühl der Ehrfurcht vor der Nähe Gottes nöthigt ihm eine strenge, ernste Haltung auf. Dem entspricht natürlich die Form des geistlichen Chorliedes. — Seine Harmonik, wie seine Melodik werden mehr erhaben als reizvoll sein müssen, und ganz besonders fordert der Rhythmus eine ernstere, weniger sinnlich wirkungsvolle Haltung, die bis zur vollständigen Ausscheidung der bunten Mannichfaltigkeit seiner Darstellung führte. Der nur accentuirende, nicht quantitirende Rhythmus ist daher der einzig für den Choral passende Im Uebrigen entspricht seine Form vollständig der Liedform; er folgt, ebenfalls Strophen mit klingendem Schluss bildend, dem Princip des Reims und ist demnach genau wie die Liedform gegliedert. Es erscheint weiterhin durch seinen Inhalt bedingt, dass er entweder mehrstimmig gesungen oder doch durch Instrumente, welche seine gewichtigen Harmonien, die in der Regel mit jedem Ton wechseln, auch entsprechend ausführen können, von der Orgel oder von Blasinstrumenten begleitet wird.

Eine besondere Art der Choralbearbeitung ist

der figurirte Choral. Es liegt in der Idee des Chorals, als Gemeindelied, dass er individuelles Empfinden ausschliesst; er wendet sich nur an jene Innerlichkeit, die einer im Glauben verbundenen Gesammtheit eigen ist, und demnach entsprechend ordnen sich auch alle die Melodie begleitenden Stimmen zunächst dieser unter. Sie vereinigen sich mit ihr, die Gesammtstimmung zu möglichst eindringlichem Ausdruck zu bringen. Bei einer künstlerisch bedeutungsvolleren Bearbeitung folgen die begleitenden Stimmen dann mehr ihrem eigenen Zuge, bis sie in dem sogenannten figurirten Choral möglichst grosse Selbständigkeit gewinnen. Sie lösen sich nach Form und Inhalt los von der Melodie (dem *Cantus firmus*) zu einem selbständigen Tongewebe. Der *Cantus firmus* behält den Hauptinhalt, die Begleitungsstimmen interpretiren ihn; und diese Interpretation ist so bedeutsam geworden, dass sie besondere, in sich bedingte Durchführung erfordert. Die Begleitungsstimmen führen ihren Gesang zwar mit Rücksicht auf die Choralmelodie, aber unabhängig von ihr, so dass die begleitenden Stimmen auch ohne die Melodie ein selbständiges Ganze bilden. Diese Form ist die rechte Kunstform für den schriftforschenden Protestantismus geworden und ganz besonders von dem grössten Meister der protestantischen Kirchenmusik, Johann Sebastian Bach, bis zur höchsten Vollendung ausgebildet worden. Jede einzelne Stimme wird für ihn zu einer Individualität, die eine von den verschiedenen

Richtungen bezeichnet, nach denen das Wort Gottes sich ausbreitet. Diese Begleitungsstimmen gehen immer von demselben Ausgangspunkt aus und verfolgen dann die Grundstimmung in eigenthümlicher Richtung, alle aber werden zusammengehalten und immer wieder in dem einen Punkt vereinigt, durch den *Cantus firmus.* In ihm ertönt die erhabene und einfältige Stimme des christlichen Bekenntnisses; die Figuralstimmen vertreten die Gemeindeglieder, die ihr Denken und Empfinden auf dem Grunde jenes Bekenntnisses zu reicher Entfaltung bringen, in der erkennenden Aneignung desselben nach durchgreifender Vermittlung mit Gott ringen und die Ströme ihres eigenen Empfindens ausmünden möchten in den unversiegbaren Strom ewiger Gottesfülle.

Diese Form der Choralbearbeitung ist die höchste, sie verliert schon die confessionelle Beschränkung und gewinnt mehr allgemeine Bedeutung. In höherem Maasse noch ist dies der Fall bei der verwandten Form des Hymnus. Der Name ist bekanntlich dem Griechischen entlehnt; die ὕμνοι waren Festgesänge, mit denen bei den Griechen die Kitharöden die religiösen Festesfeierlichkeiten eröffneten. Die gleichem Zweck dienenden Festgesänge der Christen erhielten gleichfalls den Namen „Hymnus", obwohl sie ziemlich früh schon der Form nach in derselben Weise sich unterschieden, wie die griechische Musik von der aus einer ganz veränderten Anschauung hervortreibenden christlichen Musik. Während jene mehr äussere Zweke

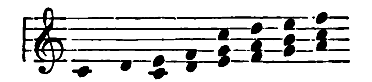
verfolgte: die Bewegung der Massen zu ordnen und der Sprache erhöhten Reiz zu geben, wurde sie unter dem Einfluss des Christenthums zu einer selbständigen Kunst, in der die ernste und bewegte Innerlichkeit überzeugenden Ausdruck gewinnt, und der christliche Hymnus wurde das erste Product dieser neuen Entwicklungsphase der Musik. Der Process entspricht genau dem, den wir bereits beim Volksliede erörterten. Wie das Volksempfinden, so erzeugt auch die religiöse Empfindung die in sich abgeschlossenen Melodiezeilen und verknüpft diese dann unter sich zu enggegliederten Kunstformen, die sich natürlich in derselben Weise unterscheiden, wie die sie erzeugenden Mächte. Der Hymnus ist das unmittelbare Erzeugniss des christlichen Geistes; Volkslied, Kunstlied und Choral dagegen sind nur einzelne Momente in der Entwickelung desselben. Nicht das Leben mit seinen mannigfachen Einflüssen wie beim Volksliede, oder Charakter, Bildung und individuelle Begabung des Einzelnen wie beim Kunstliede, sondern der Grad der Innigkeit unsers Verhältnisses zu Gott giebt dem Hymnus Inhalt und Form, und weil diese Innigkeit Lebensprincip der ganzen Welt ist, so erhebt sich auch der Hymnus weit über die individuelle Beschränktheit des Liedes, er wird universell. Er erweitert die engen Schranken des Liedes und selbst des Chorals und ordnet seine einzelnen Theile mehr nach grösseren und weiteren Verhältnissen. Diese Eigenthümlichkeit seiner formellen Gestaltung konnte sich bei

der Jahrhunderte lang fortgesetzten einstimmigen Ausführung immer noch nur beschränkt in der erhaben und breit ausgeführten Melodie darlegen; aber sie drängte auch immer entschiedener zur Mehrstimmigkeit, die sich denn auch in wunderbarer Grossartigkeit am Hymnus entfaltete. Dieser giebt jetzt die engere strophische Gliederung auf, da ihn noch dem Liede und Chorale verwandt zeigt, und ergiesst sich als mehr einheitlicher Strom in grossen und weiten Zügen. Strophe und Reim haben nur noch prosodische Bedeutung, ohne dass sie entscheidenderen Einfluss auf die Form gewinnen.

Die verwandte Form der Motette, die gleichfalls schon beim Beginn der ernsteren Pflege der Mehrstimmigkeit geübt wurde, unterscheidet sich wesentlich von dem Hymnus, mit dem sie zwar den gleichen Boden: die religiöse Empfindung gemein hat, aber doch unter wesentlich anderen Bedingungen emportreibt. Früh schon ist das Charakteristische dieser Form, dass sie nicht, wie der Hymnus, an ein von der Kirche sanctionirtes, strophisch gegliedertes Gedicht anknüpft, sondern an die Worte der heiligen Schrift. Sie gewinnt deshalb einen mehr lehrhaften Charakter als der Hymnus, welcher ausschliesslich Erguss der unmitttelbar erregten Empfindung ist. Dieser ist dem entsprechend enger und fester gegliedert, und bei aller Freiheit ist auch die Melodie mehr an das strophische Versgefüge gebunden. Die Bibelverse haben ein solches in der Regel nicht, und da zu-

dem das Bibelwort durch die Musik erläutert und umschrieben werden soll, so muss selbst die an sich meist sehr wenig eng geschlossene Form des Bibelspruchs aufgelöst werden. Die Empfindung erweist sich hier nicht so unmittelbar wirksam, wie bei der Gestaltung des Hymnus, sondern mehr angeregt durch den forschenden, erkennenden Verstand.

Es liegt in der Idee der Sache tief begründet, dass die sogenannten „Nachahmungsformen“ auf dem Gebiete der religiösen Musik nicht nur entstanden, sondern auch hauptsächlich zur Anwendung gelangten. Der erwachende Drang nach Mehrstimmigkeit führte ganz naturgemäss darauf, die Tonleiter derartig mehrstimmig zu machen, dass die Stimmen nach einander einsetzten, die Tonleiter einander nachahmten:



Wie diese Formen weiter entwickelt wurden, ist hier nicht näher zu erläutern. Sie wurden aber die trefflichsten und echt künstlerischen Ausdrucksmittel für die religiöse Begeisterung. Indem die Hymnenmelodien in dieser Weise — canonisch — verarbeitet wurden, gelangten sie zu der breiten, machtvollen Entfaltung, die ihrem grossartigen Inhalt entspricht. Dabei eröffneten sie jener, die Grundwahrheiten der christlichen Gotteserkenntniss eindringlich erläuternden Thätigkeit ein weites Feld. Diese Formen wurden die höchsten aller

künstlerischen Gestaltung, weil sie mit äusserster Consequenz aus einem Grundgedanken emportreiben und auch, wenn sie sich zu machtvollster Grossartigkeit entwickeln, doch bis in die kleinsten Theile energisch gegliedert sind. Canon und Fuge und die verwandten Formen erreichten demnach in der kirchlichen Tonkunst die höchste Stufe ihrer Bedeutung. Dass indess auch diese Formen in der profanen Musik, selbst in der Oper treffend zur Anwendung kommen können, dafür liegen mehrfach Beweise vor. Im ersten Act des „Fidelio" sind die vier handelnden Personen: Leonore und Marzelline, Jaquino und Rocco, in einer bestimmten Anschauung vereinigt, doch jede mit anderen Empfindungen. In Leonore und Jaquino erweckt die Erkenntniss der Liebe Marzelline's zu Leonore die Empfindung der quälenden Sorge; während bei Marzelline und Rocco die Täuschung der durch Leonore erwiderten Liebe die seligsten Träume von einstigem Glück hervorruft. Für die Situation war die gewählte canonische Form die entsprechendste; in dem gemeinsamen Hauptsatze ist die Grundstimmung vortrefflich charakterisirt, sowie durch den Contrapunkt die abweichende Richtung, welche sie bei jedem nimmt.

Aber auch auf diesem grossen und weiten Grunde der allgemeinsten Empfindung, welche diese Formen erzeugen hilft, hebt sich die Einzelempfindung heraus, die indess weit bedeutsamer ist wie die einzelne lyrische Empfindung, die im einfachen Liede ihren Ausdruck findet, und die daher eine

neue Form erzeugt, die Arie. Sie dient selbstredend auch dem Ausdruck der Empfindung des Einzelindividuums, allein nicht in ihrer Isolirung losgelöst von allen anderen Mächten des Lebens, sondern sie ist Ausdruck jener Empfindung, die als Resultat derselben, sei es gegen sie streitend und kämpfend oder sich ihnen unterwerfend, in steter Wechselbeziehung mit ihnen bleibt. Innigkeit und Wärme der Empfindung, Freude und Schmerz, Jubel und Klage, wenn sie im Liede austönen, sind vielmehr das Product der eigenen Spontaneität des Geistes, als das der auf diesen eindringenden Aussenwelt, wenn sie auch durch diese angeregt werden. In der Arie dagegen spricht das Individuum sich aus, wenn es in directen Rapport mit dieser tritt. Aus der Fülle der dadurch hervorgebrachten und sich widerstreitenden Eindrücke gelangt das fühlende und empfindende Einzelindividuum endlich zu einer Gesammtstimmung und diese findet in der Arie ihren treuesten Ausdruck. Daher geht ihr in der Regel eine andere Form voraus, die in unserem Sinne noch nicht eigentlich Kunstform ist, sondern eine solche in der Arie nur vorbereitet: das Recitativ. Es ist die dem Dialog nächstverwandte Form, und bezeichnet gewissermaassen den Weg, auf welchem das Individuum zu einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Stimmung und das Drama zu Situationen gelangt. Daher gewinnt das Wort bei ihm höhere Bedeutung als in den übrigen Formen. Ihm gilt es zunächst nur, den Sprachton der Rede zum Gesange zu steigern;

mit den musikalischen Mitteln eine viel feinere Abstufung der logischen Accente auszuführen, die dadurch natürlich eine grössere Gewalt erreichen, als im gesprochenen Dialog. Die dramatische Bedeutung derselben wird natürlich unberechenbar erhöht. Der Dialog wird nicht nur eindringlicher, indem die Stimme auf den bedeutsameren Worten länger verweilt und sie in charakteristischen Intervallen hervorhebt, sondern durch das reiche musikalische Darstellungsmaterial werden die nur innerlich anklingenden Momente unter einander in Beziehung gebracht und so die Darstellung der daraus sich ergebenden einheitlichen Stimmung bis zu zwingender Nothwendigkeit vorbereitet. Eine solche Bedeutung gewinnt natürlich nur das sogenannte begleitete Recitativ (recitativo accompagnato), bei welchem die Instrumentalbegleitung dem gesungenen Dialog, emsig interpretirend folgt, all das, was in diesem noch verschwiegen oder doch nur angedeutet wird, enthüllend, so dass wir schon hier mitfühlend werden, dass sich uns der ganze Weg offenbart, auf dem das Individuum zur Stimmung gelangt und zur entscheidenden That gedrängt wird. In diesem Sinne ist natürlich das Recitativ eine der bedeutsamsten Formen für Oper und Oratorium geworden, was noch bei Gelegenheit der Untersuchung dieser Formen zu zeigen ist. Schon hier wird klar, dass das Recitativ keine selbständige Form sein kann. Weil in ihm noch keine fest abgerundete Stimmung gewonnen ist, so tritt die formbildende Macht der musikalischen Mittel ent-

schieden zurück. Es schliesst sich der Rede eng an, ohne irgend welche Rücksicht auf eine bestimmte Musikform. Selbst Metrum und Reim bleiben bei der recitativischen Bearbeitung unberücksichtigt. Das Recitativ will gar nicht gestalten, sondern nur eindringlicher verkünden, die Ausprägung des bestimmten Metrums aber beeinträchtigt diese Wirkung, weshalb man beim Recitativ davon absieht; der Werth und die Dauer der Töne wird nur nach der logischen Bedeutung der Worte bestimmt. Aber auch melodisch gewinnt der Gesang nur wenig Bedeutung, weil die Intervalle nicht nach dem melodischen Princip, sondern wiederum nur nach der logischen Bedeutung der Worte gewählt werden. Ebenso verliert auch die Harmonik ihre gestaltende Macht, sie wird gleichfalls vorwiegend in dem Bestreben herbeigezogen, die logische Bedeutsamkeit der Worte hervorzuheben, ebenso wie die instrumentale die einzelnen Züge zu illustriren sucht, ohne sie in fester Form zusammenzufassen. Erst wenn auf diesem Wege eine einheitliche Stimmung gewonnen ist, erweitert sich der Gesang zu melodischer Selbständigkeit, die einzelnen Accente werden nicht mehr nur nach der logischen Bedeutung der Worte, sondern auch nach melodischem und rhythmischem Princip abgestuft, und die Harmonik macht wieder ihre formbildende Macht geltend in der Arie, die häufig zunächst nur Arioso ist. Wenn das Recitativ an irgend einem Punkt angelangt ist, auf welchem die Empfindung gedrängtern, aber nicht erweiterten

Ausdruck gewinnen soll, so tritt das Arioso ein, das oft nur aus einer einzigen, etwas weiter angelegten Melodie besteht; häufig wieder in den recitativischen Gesang überleitet, also nur einen Abschnitt desselben bildet, nicht selten aber auch als Abschluss desselben eingeführt wird. Ist dagegen die Innerlichkeit zu einer durchaus in sich gefestigten, bedeutsamen Stimmung gelangt, so findet diese dann nur in der vollständig ausgeführten Arie entsprechenden Erguss. Hierin aber liegt schon, dass diese nicht eine so fest gefügte, streng gegliederte Form haben kann, wie das Lied oder der Choral. Bei ihrer Construction ist kein strophisches Versgefüge mitwirkend; diese folgt vielmehr zunächst den allgemeinen Gesetzen der künstlerischen Schönheit.

Der erweiterte Inhalt der Arie gestattet nicht, dass die einzelnen Theile so genau auf einander bezogen werden, wie beim Liede, aber er erfordert, dass sie weit bestimmter gruppirt werden, wie bei der Motette. Bei all diesen Formen ist die Zweitheiligkeit vorherrschend, für diese erweiterte Form der Arie wird die Dreitheiligkeit und die auf ihr beruhende weitere Gliederung des Kunstwerks nach ungeraden Zahlen, 5 oder 7 Theile zum Grundgesetz, weil sie einen Mittelpunkt gewährt, um welchen sich die übrigen Theile gruppiren lassen, so dass beide Seiten gleich sind. Zu diesem Gesetz der Symmetrie tritt zugleich das der

Proportion, d. h. des richtigen Grössenverhältnisses zwischen dem Mittelpunkt und den zu beiden Seiten angesetzten Theilen. Diese machen, auch wenn sie nach den Gesetzen der Symmetrie angesetzt sind, dennoch einen störenden unkünstlerischen Eindruck, sobald sie nicht in dem richtigen Verhältniss zum Mittelpunkte stehen. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass die eintönige Gleichförmigkeit dieser Construction ermüdet, ebenso wie die willkürliche Abweichung von diesen mehr mathemathischen Gesetzen der Schönheit widerlich wird. Die bildenden Künste haben in dem sogenannten „goldenen Schnitt“ ein bestimmtes Gesetz, nach welchem das Verhältniss des kleinern zum grössern symmetrischen Theil ziemlich bestimmt geregelt erscheint, und auch bei der Tonkunst ist es wenigstens annähernd anzuwenden. Allein das Gefühl misst nicht so genau wie das Auge, und diese Messung wird dadurch noch erschwert, dass die Musikformen dem Ohr nur als werdende, niemals als seiende vorgeführt werden können, so dass der vorangehende Theil längst verklungen ist, wenn der nachfolgende beginnt. Daher ist die Anwendung jener Gesetze der Symmetrie nicht so bis in die Einzelheiten durchzuführen geboten, wie bei den bildenden Künsten.

Die Dreitheiligkeit der Arie ist leicht dadurch herbeigeführt, dass man einem ersten Theil einen zweiten folgen lässt und darauf den ersten wiederholt. Dadurch wird allerdings die vollständigste Symmetrie erreicht, aber nicht ohne er-

müdende Monotonie. Daher wurde früh schon die Wiederholung des ersten als dritter Theil meist nur im Grossen und Ganzen ausgeführt, man stattete sie entweder reicher aus, oder verlängerte oder verkürzte sie je nach der Besonderheit der Stimmung und Situation, aus welcher sie hervorgeht. Diese ganze Anordnung der Form wird weniger durch den speciellen Inhalt bedingt, als vielmehr durch die allgemeinen Gesetze der künstlerischen Gestaltung; wie dann aber der specielle Inhalt sich diese allgemein künstlerische Form dienstbar macht, das wird erst später bei Betrachtung der zusammengesetzten Formen, der *Oper* und des *Oratoriums*, für welche jene tiefgreifendste Bedeutung gewinnt, nachgewiesen werden können. Dasselbe gilt von den noch mehr erweiterten Formen der *Scene*, wie von den mehrstimmigen Soloformen, dem *Duett*, *Terzett*, *Quartett u. s. w.* und dem *Ensemble*.

Da, wo die einheitliche Stimmung nur durch die Macht der Situation herbeigeführt wird, indem diese die widerstreitenden Wallungen des Gemüths auf einen Punkt treibt, wie im *Fidelio*, erweitern sich die Grenzen der Arie zur *Scene*, die je nach dem Inhalt *recitativische*, *lied-* oder *arienmässige* Sätze verbindet.

Weil fernerhin die dramatische Entwickelung nur dadurch erfolgt, dass die einzelnen individualisirten Personen auf einander wirken, so ergeben sich in der Arie wie im *Oratorium* die mehrstimmigen *Solosätze*: *Duos*, *Terzette* u. s. w.,

von selbst. Diese erweitern sich dann zum Ensemble, jener dramatischen Form, welche Personen mit den verschiedensten Interessen und Neigungen, die sonst einander feindlich gegenüberstehen und in ihren Plänen sich gegenseitig zu durchkreuzen bestrebt sind, durch die Macht der Umstände getrieben in einem Punkte einer gewissen Gemeinsamkeit der Empfindung und Handlung zusammenbringt. Wie dadurch ein Stück des gesammten Verlaufs der dramatischen Handlung zum Abschluss kommt und Oper und Oratorium damit eine bedeutsame Form gewinnen, das wird erst bei der Betrachtung dieser zusammengesetzten Kunstformen gezeigt werden, zu denen wir uns wenden, nachdem wir erst die Instrumentalmusik einer eingehendern Untersuchung unterzogen haben.

2.

Die einfachen Instrumentalformen.

Der Instrumentalmusik fehlt jenes formelle Band, welches der Vocalmusik im Text geboten wird. Dabei verfügt sie über weit reichere Mittel und vermag dem entsprechend auch eine grössere Fülle von Formen zu erzeugen, die sich zugleich in erhöhter Mannichfaltigkeit darstellen und weit collossalere Dimensionen annehmen als die Vocalformen. Aber gerade dieser Reichthum an Mitteln erschwert die streng künstlerisch ausgeführte Formgebung, und das um so mehr, als das in erhöhtem Maasse sinnlich reizende Klangmaterial, das die Instrumente bieten, einer solchen formellen Abgrenzung mehr widerstrebt, als der Klang der Menschenstimmen. Wenn als erstes ästhetisches Grundgesetz gilt: die rein sinnliche Wirkung des Materials, in der das Kunstwerk dargestellt wird, dadurch wenn nicht aufzuheben, doch zu mildern, dass sie der Idee durch die fest ausgeprägte Form dienstbar gemacht wird, so wird die Instrumentalmusik noch viel energischer auf solche fest in sich abgeschlossene Formen hin-

gedrängt, als die Vocalmusik, weil sie sich sonst vollständig in das Spiel mit reizenden Klangeffecten verlieren muss, das wohl die Sinne an- und aufzuregen im Stande ist, nicht aber auch der Psyche einen Inhalt zu vermitteln vermag.

Die Instrumentalformen gewannen ihre Entwickelung einerseits im engsten Anschluss an die Vocalformen, andrerseits aus dem engen Verhältniss, in das die Instrumentalmusik zu den kunstvoll geregelten äusseren Bewegungen, dem Tanz und Marsch, tritt.

Durch die Einrichtung der Vocalformen zur Ausführung für die Instrumente werden zunächst eine Art Uebergangsformen gewonnen: das Lied ohne Worte, Präludium, die Etüde, Variation, Fantasie und die Instrumentalfugen und Canons.

Indem man ferner mit Hülfe der Instrumente die Bewegung grosser Massen ordnet und regelt, entstehen die mehr selbständigen Instrumentalformen, die verschiedenen Tänze und Märsche.

Eine blosse Uebertragung der Vocalformen auf die Instrumente, so dass die einzelnen Stimmen anstatt durch Sänger, durch die Instrumentisten ausgeführt werden, verändert natürlich nur die Wirkung, nicht aber auch den Inhalt der betreffenden Formen. Ein Tonsatz, von einem Männerquartett ausgeführt, macht eine andere Wirkung, als wenn die Ausführung ein Horn- oder ein Streichquartett oder Rohrbläser übernehmen. Das Unterscheidende dieser Wirkung liegt

nicht mehr im Kunstwerk, sondern nur in dem veränderten Klange der ausführenden Organe; der schaffende Künstler muss diese Wirkung berücksichtigen, aber sie selbst ist deshalb noch nicht schon eine künstlerische. Einen selbständigern Werth gewinnen diese Uebertragungen erst, wenn sie der veränderten Klang- und Spielweise der anderen Organe entsprechend umgestaltet werden. Damit wird ihnen nicht gerade ein neuer Inhalt zugeführt, allein der ursprüngliche erscheint in neuer Beleuchtung, meist auch in reicherer Ausführung. Wir fanden bereits, dass selbst die Vocalformen gern das Instrumentale zu Hülfe rufen, wenn eine weitere Erläuterung oder Vertiefung des ursprünglichen Inhalts geboten erscheint. Das Lied zieht gern die Clavierbegleitung mit hinzu, um durch sie den Ausdruck zu verschärfen, den Inhalt auch in seinen feinsten und geheimsten Zügen darzulegen, um auch das zu enthüllen, was der Gesang seiner unzulänglichen Mittel halber verschweigen muss. Die letzte Consequenz dieses Verfahrens führte dann dazu, das Lied rein instrumental zu erfinden, und so entstand das *Lied ohne Worte,* das um so mehr auf erhöhten Ausdruck bedacht sein muss, als ihm im Worte das Mittel, höchste Deutlichkeit zu erreichen, entzogen ist. Die Instrumentalmelodie ist die Forderung idealkünstlerischer Schönheit in weit höherem Maasse zu erfüllen im Stande, weil sie nicht durch die auch noch anderen Gesetzen unterworfene Sprachmelodie beeinflusst wird. Das Lied ohne Worte kann demnach,

wenn auch nicht der treuere, doch meist der idealschönere Ausdruck der Innerlichkeit werden.

Grössere Freiheit der Construction gewinnt das *Präludium.* Es ist direct aus dem Liede entwickelt, im Grunde nur wie eine Begleitung zu einer weiter ausgesponnenen Liedmelodie, die hier verschwiegen wird. Beim Liede wird eine oder werden auch mehrere Begleitungsfiguren, in denen die Stimmung concentrirten Ausdruck gewonnen hat, mit Rücksicht auf die Melodie verarbeitet; beim Präludium erfolgt diese Verarbeitung ohne jede Rücksicht auf eine Melodie. Die Form entspricht im Uebrigen, doch in freiester Gestaltung, der Liedform, und wenn die verarbeiteten Motive bedeutsam genug sind, so ist ein solches Präludium recht wohl im Stande, Geist und Gemüth in eine fest ausgeprägte Stimmung zu versetzen. Das aber ist bekanntlich der Zweck desselben. Früh schon wurde es als Einleitungssatz für grössere, festgefügte Formen verwendet.

Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Instrumentalstils wurde die Form der Variationen. Bekanntlich versteht man darunter die veränderte Darstellung eines meist einfachen, in Form des Liedes oder des Tanzes gehaltenen Satzes. Dieser Satz legt seinen Inhalt vollständig dar auch ohne Variationen, er erhält durch diese nur eine allseitige Beleuchtung und demnach auch Vertiefung. Diese Veränderungen können sich entweder vorwiegend auf die Technik beziehen, oder auf den speciellen Inhalt des Themas. Jene be-

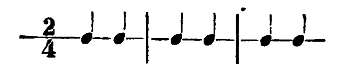
schränken sich auf die äusseren Mittel der Darstellung: Melodie, Harmonie und Rhythmus; aber auch sie bleiben nicht einflusslos auf den Inhalt; denn jede Veränderung der Darstellungsmittel zeigt auch den Inhalt von einer neuen Seite. Allein dies ist bei dieser Weise der Variationen nicht beabsichtigt. Im letztern Fall ist jede Variation nicht nur eine Veränderung, sondern geradezu eine Neugestaltung des Themas unter anderen Gesichtspunkten. Es handelt sich hier nicht mehr um eine reichere, oder veränderte Darstellung der Melodie oder des Rhythmus und der Harmonie wie bei jenen nur formellen Variationen, sondern um eine wirkliche Erweiterung und Vertiefung des ideellen Inhalts durch Umgestaltung in jeder einzelnen Variation. Von welch folgenschwerer Bedeutung diese Form für die Entwickelung des Instrumentalstils geworden ist, kann erst später nachgewiesen werden.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, welch ausserordentliche Bedeutung der Rhythmus für die Bildung der Instrumentalformen gewinnt. Dieser wurde ihnen vor Allem durch Tanz und Marsch vermittelt.

In diesen Formen macht sich das logische Princip des Rhythmus zuerst geltend. Dieser regelt hier den Marsch- oder Tanzschritt und wird daher nothwendig durch die verschiedenen, zur Einheit zusammengefassten Schritte jedes einzelnen bedingt.

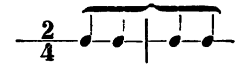
Der Marsch ist aus der regelmässigen Wieder-

holung von zwei Schritten zusammengesetzt, dem entsprechend ist der einfachste Marschrhythmus:



und man findet ihn in dieser einfachsten Weise noch heute in Trommelmärschen angewandt.

Allein die fortwährende Wiederkehr eines so einfachen Rhythmus wirkt nicht aufmunternd und belebend, sondern ermüdend und abspannend, deshalb ist es nothwendig, das einfache Metrum mannichfacher darzustellen. Es wird dies schon dadurch erreicht, dass die ursprünglichen Tacteinheiten nicht nur an einander gereiht werden, wie die Schrittpaare einander folgen, sondern so, dass man durch Verbindung dieser Einheiten zu grösseren ein gegliedertes Ganze gewinnt. Es werden durch den Rhythmus zunächst zwei Tacte zusammengezogen, und zwar nicht zum Viervierteltact, sondern zu einer zweitactigen Gruppe,



der dann eine ebenso gebildete zweite folgt, die, mit jener ersten vereint, wieder eine grössere bildet:



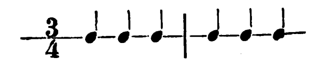
ihr wird abermals eine ähnlich construirte entgegengestellt, die mit dieser wiederum eine grössere Einheit bildet:



Das ist hier nicht mehr ein mechanisches Anschliessen an die äussere Marschbewegung, sondern schon ein wirklich künstlerisches Schaffen. Die Marschbewegung giebt nur das einfache Metrum, dessen einfache Wiederholung genügt, um die Bewegung zu regeln; in der Anwendung dieser Metren zu einem gegliederten Ganzen zeigt sich bereits der schöpferische Geist. Er fasst den ersten Abschnitt von vier Tacten als Vordersatz, dem dann in den folgenden vier Tacten ein Nachsatz zugegeben wird. Weiterhin behandelt dann der künstlerische Geist die so gewonnene grössere Einheit als ersten Theil, dem er folgerichtig einen ebenso gegliederten zweiten Theil entgegensetzt. In derselben Weise entstehen die Tanzformen. Der

Walzer

erfordert die regelmässige Wiederkehr von zweimal drei Schritten während einer Umdrehung, so wird die Zusammenfassung von zwei dreitheiligen Tacten geboten:



die dann wieder in derselben Weise zum ersten Theil ausgeweitet werden wie beim Marsch, und ebenso wird ihm dann ein zweiter und auch dritter Theil entgegengesetzt.

So ähnlich in der Construction demnach beide Formen erscheinen, so verschieden sind sie doch schon ihrer Bedeutung nach und so wesentlich anders ist dem entsprechend der sie erfüllende Inhalt. Der Marsch regelt die Bewegung einer geschlossenen, zu irgend einer gemeinsamen Handlung, wie zum Kampf oder zu einer Feierlichkeit verbundenen Masse. Der Tanz dagegen ist das Product der den Menschen erfassenden Freude und Begeisterung. Die Tanzmusik erregt, unterhält und steigert die Lust an der begeisterten und fröhlichen Bewegung; sie lässt die Freude bis zu hellem Ausbruch auflodern und bis zur Ermattung anwachsen. Die Marschmusik dagegen ordnet die Bewegung zu grösserer gemeinsamer Ruhe. Sie will diese nicht beflügeln, sondern regeln und zusammenhalten. Dem entsprechend gewinnt die Marschmusik einen ganz andern Charakter als die Tanzmusik. Dabei hat sie auch noch die höhere Aufgabe, die Stimmung, durch welche diese Bewegung in den einzelnen Fällen hervorgerufen wird, künstlerisch zu gestalten. Der Kreis derselben ist für den Marsch natürlich enger wie für den Tanz. Feierliche Andacht, Siegeshoffnung, Freude, Todesmuth, festlicher Jubel oder lastende Trauer sind die Stimmungen, aus denen der Marsch hervorgeht, während im Tanz die ganze Stufenleiter der Em-

pfindungen zur Erscheinung kommt. Hierbei werden natürlich die anderen beiden Mächte der musikalischen Darstellung, Harmonie und Melodie, besonders wirksam; doch auch der Rhythmus bietet mannichfaltigere Hülfsmittel als durch die nur äussere Veranlassung dieser Formen bedingt sind. Zur Regelung jener Massenbewegung ist das oben angeführte rhythmische Schema vollständig ausreichend; allein schon für die Ausprägung des besondern Charakters der einzelnen Märsche ist eine abweichende Gestaltung dieses Schemas geboten. Der Trauermarsch wie der Festmarsch erfordern nicht nur langsameres Tempo, sondern auch gewichtigern, schwerern Rhythmus, als die Märsche für die verschiedenen Exercitien der Soldaten, und demgemäss auch breitere Form. Erst Harmonie und Melodie geben indess die treffendsten Ausdrucksmittel für entscheidende Charakteristik. Beide betheiligen sich zunächst an der Formgestaltung bei Marsch und Tanz in derselben Weise wie beim Liede. Jene eigenthümliche, auf das Dominantverhältniss gegründete Wechselwirkung der Accorde unter einander wird hier ebenso zur Bildung der Theile verwendet wie beim Liede zur Bildung der Strophe, und die Melodie folgt dem ebenso hier wie dort.

Zunächst wird die harmonische Grundlage durch die rhythmische Organisation bedingt. Das rhythmische Motiv umfasst zwei Tacte, es erscheint darnach zweckmässig, auch ein harmonisches Motiv zu wählen, das diese zwei Tacte eng verbindet, und

das erfolgt am bestimmtesten durch den Wechsel von Tonica und Dominant, so dass sich das harmonische Motiv in folgender Weise darstellen würde:



Die letzten vier Tacte sollen dann einen Gegensatz zu den ersten vier Tacten bilden; und dem entspricht auch die Harmonie; sie verfolgt dies harmonische Motiv nicht weiter, sondern gestaltet sich mehr zu einheitlichem Zuge, am nächsten durch einen vollständigen Ganzschluss, so dass die harmonische Grundlage für den ersten Theil dieses Walzers sich so darstellen würde:



Ueber diesem rhythmisch harmonischen Schema können dann unzählige Melodien erfunden werden, die es wieder in eigenthümlicher Weise nachbilden. Wir geben aus der unendlichen Fülle der möglichen nur einige wenige, um zu zeigen, wie dadurch das Schema selbst beseelt wird und dass es der Erfindung durchaus keine Fessel anlegt, sie in keiner Weise beschränkt, sondern nur in, durch die Besonderheit der Form bedingten Schranken hält, innerhalb derselben sie dann die freieste Bewegung behält. Hier schon zeigt es sich, wie wenig selbst

die, durch äussere Umstände bedingten Formen den Geist beengen, wenn sie nicht als Schablone sondern als Organismen erfasst werden; wenn dieser sie nicht nur mechanisch nachzubilden trachtet, sondern immer von Neuem wieder aus ihrer eigensten Idee heraus neu gestaltet. Ist dann seine Individualität stark genug, macht sie sich auch in dem Streben, die ursprüngliche vorgezeichnete Form nachzubilden, durchaus geltend.





Diese Melodien, die selbstverständlich in's Unendliche vermehrt werden könnten, zeigen zugleich, wie auch das rhythmische Motiv von Tact zu Tact wechselnde Darstellung gewinnt, und wie dadurch auch der Inhalt nothwendig kleine Modificationen erleidet. Es ist hier nicht weiter zu verfolgen, wie auch die harmonische Grundlage eine nicht minder mannichfaltige Darstellung gewinnen kann, ohne den ursprünglichen Grundriss zu verlassen. Der

Nachsatz kann, um nur Eins noch zu erwähnen, anstatt des Ganzschlusses eine Modulation nach der Dominant ausführen; damit ist dann die Nothwendigkeit eines zweiten Theils gegeben, der die harmonische Bewegung wieder zurückführt nach der Tonica. Damit sind alle Wege bezeichnet, auf welchen selbst diese Formen individuellen Inhalt gewinnen können. Nur das rhythmische Schema gilt der äussern Bewegung; die melodische und harmonische Darstellung desselben respectirt es vollständig; allein in der besondern Weise, in welcher dies geschieht, macht sich auch ein besonderer Inhalt geltend.

Es tritt dies noch mehr an dem sogenannten Trio hervor, das in der Regel dem Walzer wie dem Marsch beigegeben wird. Während der eigentliche Marsch sich mehr unter dem Einfluss der äusseren Vorgänge, welche er begleitet, motivisch entwickelt, versucht das Trio die Stimmung der Massen zu erfassen in der gesangreichern Form des Liedes. Die besondere Art des Einherschreitens der Massen erzeugt auch die besonderen Motive; der rasche Schritt des Geschwindmarsches lässt das rhythmische Motiv anders erscheinen, wie der gehemmte der Leichenprocessionen für den Trauermarsch, oder der pathetischere bei religiösen Gelegenheiten für den Priestermarsch u. s. w. Im Trio wird natürlich der charakteristische Rhythmus nicht aufgegeben, aber er tritt mehr zurück vor der Empfindung, die in einer mehr einheitlichen gesangreichen Melodie daneben entsprechenden Ausdruck gewinnt.

Beim Militairmarsch ist es das Weh des Scheidens oder die tröstliche Hoffnung des Wiedersehns; beim Trauermarsch die wehmüthige Klage über die Vergänglichkeit. der herbe Schmerz der Hinterbliebenen; beim religiösen Marsch das Gefühl der Anbetung, der Ehrfurcht vor dem höchsten Wesen, welche dem Trio einen besondern Inhalt verleihen. Aehnlich ist das Verhältniss bei den Tanzformen. Während der eigentliche Tanz durch den äussern Vorgang, wie nachgewiesen wurde, hauptsächlich bestimmt wird, und mehr für die Massen berechnet ist und deren Stimmung Ausdruck giebt, wie sie zugleich in der äussern Bewegung sich offenbart. dient das Trio des Tanzes dann mehr der individuellen Empfindung, dem Ausdruck des sehnsüchtigen Verlangens nach Vereinigung oder der Freude über das Glück der erreichten.

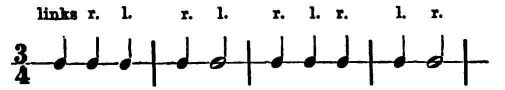
Ausser dem Walzer beruhen auch noch eine Reihe anderer Tänze auf jener, durch die Tanzschritte herbeigeführten Verknüpfung zweier Tacte zu einer grössern Einheit, wie die Menuett, Mazurka, Polonaise oder die älteren: Courante, Sarabande, Gavotte, Gagliarde u. s. w. Wie wir aus den Aufzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts ersehen, begnügte man sich Anfangs bei der Begleitung zum Tanz mit diesen zwei Tacten, die so lange vom Spielmann, dem Musikanten wiederholt wurden, als der Tanz währte. Die Erweiterung zu viertactigen Tänzen erfolgte durchaus auf dem oben angegebenen Wege; zunächst in der einfachsten Weise durch Wiederholung der beiden

Tacte, aber so, dass der zweite dann einen Abschluss erhielt, wie in folgendem Tanz aus dem Jahre 1541. (Tylman Susato's Souter Liedekén.)



Die einzelnen Tänze unterscheiden sich zunächst in diesem ursprünglichen Rhythmus. Die Menuett ist gleichfalls aus dreitheiligen Rhythmen zusammengesetzt wie der Walzer, allein er ist ein Reihen- und kein Rundtanz, daher ist die Verknüpfung von je zwei Tacten nicht so energisch geboten, wie beim Walzer; sie erfolgt mehr nach ästhetischen Gesichtspunkten und wird früh bis auf vier Tacte erweitert.

Auch die Mazurka besteht aus zweitactigen Rhythmen, allein diese unterscheiden sich wesentlich vom Walzer. Die Zeit einer Umdrehung beansprucht die Dauer von sechs Schritten wie beim Walzer, aber in der That werden nur fünf ausgeführt, indem der Fuss auf dem fünften die Zeit des sechsten ausruht:



Dadurch ist der Rhythmus wesentlich von dem des Walzers unterschieden; zugleich werden dann vier Tacte bestimmter zur Einheit zusammen gefasst,

weil bei der Wiederholung der ersten beiden Tacte als dritter und vierter Tact die Folge der Füsse eine andere ist; während bei der ersten Einführung der linke beginnt und die Bewegung auch auf dem linken dann still steht (gewissermaassen eine Cäsur macht), beginnt die Wiederholung mit dem rechten und auf diesem ruht dann selbstverständlich auch die Bewegung das fünfte und sechste Viertel hindurch. Der Nachdruck, mit welchem in diesen Tacten das zweite Viertel behandelt ist, wird häufig auch auf die übrigen Tacte übertragen. Als ursprünglich polnischer Nationaltanz zeichnet er sich durch Leidenschaftlichkeit und Adel aus; so hat ihn namentlich Chopin aufgefasst, der hier ebenso wie in seinen Polonaisen gezeigt hat, dass selbst diese einem äussern Vorgang entspringenden Formen einem durchaus individuellen Inhalt als Ausdruck dienen können.

Bei der Polonaise gewinnt der dreitheilige Tact wiederum eine andere Darstellung. Dieser Tanz ist bekanntlich wie die Menuett ein Reihen- und kein Rundtanz, aber seine Rhythmik ist pikanter wie die der Menuett, dadurch, dass auch das Nebentacttheil betont wird und der Schluss des Theils immer so umschrieben wird, dass er eigentlich auf das letzte Viertel des Tacts zu stehen kommt.

Aus dieser ganzen Construction lassen sich die Namen vieler älteren Tänze herleiten, wie: Passamett = Pass e' mezzo, Passe pied, Passacaglia = Passe caille u. s. w. Die Gaillarde, ein Tanz römischen Ursprungs, daher auch Romanesque ge-

nannt, hiess auch Cinque pas, weil er aus fünf Schritten bestand; er wurde also im Dreivierteltact ausgeführt, in der Weise der Mazurka mit einem Ruhepunkt. Aus dem Namen Passa mezzo schliesst Mattheson nicht ohne Grund, dass die Passamett nur aus halb so viel Schritten zusammengesetzt war. Andere wieder waren, wie noch jetzt einzelne Tänze, durch nationale Eigenthümlichkeiten geschieden. So ist die Allemande ein deutscher, die Anglaise (Country-dance) ein englischer, die Sarabande ein spanischer Tanz, und in jedem spricht sich ein Stück der nationalen Besonderheit des betreffenden Volkes aus. Weitere Eigenthümlichkeiten ergeben sich dann aus dem raschern oder schnellern Tempo und hier zeigen die Tänze der früheren Jahrhunderte eine grössere Mannichfaltigkeit als die Tänze unserer Zeit. Langsamer noch als die Menuett, die in mässiger Bewegung gegangen wird, waren die Sarabande und die Loure, die beide dem Dreivierteltact zugehören. Zwischen diesen langsamen Tänzen und der flüchtigen Gigue (Giga) die in rascher Bewegung im Drei- Sechs- und Zwölfachteltact gehalten ist, liegen eine Reihe von Tänzen, welche ziemlich alle Stufen von Bewegungen vertreten haben mögen. Da waren die Courrante (Corrente) im Dreivierteltact (oder Dreizweiteltact) die Gavotte im Allabreve-Tact und die Ciaconne (Chaconne) im Dreivierteltact. Munter in ihren Bewegungen war schon die Bourrée im Zweizweitel- oder Viervierteltact. Der Gigue nahe verwandt waren Musette und Passe pied; meist rascher

noch als die Gigue waren die Canarie im Drei- oder Sechsachteltact und die Furie gehalten.

Die verschiedenen Tactarten an sich, wie die Besonderheit der Ausprägung in dem bestimmten rhythmischen Motiv ergeben, wie hieraus hervorgeht, schon eine grosse Mannichfaltigkeit im Ausdruck, die dann, wie bereits gezeigt wurde, durch die besondere melodische Gestaltung ebenso wie durch die verwandte Harmonik noch bedeutsam erweitert wird. Dazu kommt noch die Construction im Grossen und Ganzen, die Erweiterung zu breiteren und weiter ausgeführten Kunstformen. Es wurde von uns nachgewiesen, dass es, um die Tanzbewegung zu regeln, vollständig genügt, das ursprüngliche rhythmische Motiv so lange ununterbrochen zu wiederholen, als der Tanz währt; dass die Erweiterung der Form zu vier- und achttactigen Perioden und zu zwei- und mehrtheiligen Tonstücken nicht mehr nur der Tanzbewegung dient, sondern bereits als künstlerisches Schaffen zu bezeichnen ist. Durch die Meister der Tonkunst wurde der Tanz somit zur Kunstform erhoben, in welcher sie ebenso einen bestimmten Inhat offenbaren wie in jeder anderen. Der Tanz dient jetzt nicht mehr nur dem niedern Zweck des realen Lebens, sondern er sucht zugleich einen poetischen Zug desselben zu offenbaren. Auf dieser höhern Stufe erscheinen schon eine ganze Reihe von Tänzen der Lautenisten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nicht selten wird bei ihnen im ersten Theil nur das rhythmische Motiv in zwei oder vier Tacten hingestellt, über das

dann die nachfolgenden, immer weiter ausgeführten Theile mitunter höchst pikante Variationen bringen, und so wurde allmälig die immer freier sich gestaltende, zusammengesetzte Kunstform der Suite vorbereitet, die von so bedeutendem Einfluss auf die Weiterentwickelung der Instrumentalmusik werden sollte. Bei der Zusammenstellung der verschiedenen Tänze erkannte man allmälig, dass es für die Wirkung jedes einzelnen nicht gleichgültig ist, in welcher Reihenfolge sie eingeführt werden; dass es zweckmässiger ist, neben die sinnig gravitätische Allemande nicht die verwandte Sarabande zu stellen, sondern zwischen beide die etwas belebtere Courante, und dass diese nicht nach der feurigen Gigue kommen dürfe, sondern dass sie zweckmässiger, als die belebteste Tanzform den Schluss bilde. Namentlich hat Joh. Seb. Bach die beschränkten Formen des Tanzes mit seinem Geist erfüllt und den eigenthümlichen Charakter des einzelnen Tanzes echt volksthümlich festgehalten. Wie ihm dann auf dieser Bahn Haydn, Beethoven und Mozart, Weber, Schubert und Chopin folgten, ist hier nicht weiter zu untersuchen.

Zu besonders charakteristischer Verwendung kommen der Tanz und die Tanzmusik im Ballet, durch welches zugleich, verbunden mit Mimik, ein dramatischer Vorgang dargestellt wird. Selbst in jenem einfachern, das als blosses Tanzdivertissement nur angenehm unterhalten soll, oder das als schmückende Einlage in der grossen Oper seinen Platz findet, gewinnt natürlich die Musik ein weites

und dankbares Feld zu wirkungsvollster Betheiligung, wie unsere Meister seit Gluck in einer Reihe solcher trefflicher Ballets bewiesen haben. Für das selbständige Ballet, das irgend einen dramatischen Vorgang behandelt, wird freilich die Betheiligung der Musik mehr mit ihren stark und drastisch als künstlerisch wirkenden Mitteln gefordert; doch vermag sie auch so ein gut Theil künstlerischen Ausdrucks zu erreichen.

Die bisher betrachteten Formen erschienen uns nur bedingungsweise als selbständige Formen, weil ihre Construction weniger von inneren als vielmehr durch äussere Umstände angeregt und beeinflusst ist. Die Uebergangsformen erscheinen durchaus vom Liede beeinflusst und die Marsch- und Tanzformen sind durch äussere Vorgänge bestimmt. Die Rondoform, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden, knüpft zwar auch an das Lied an, aber nur, um es zum Ausgangspunkt für neue Formgestaltung zu machen. Der liedmässige Satz, welcher der neuen Form zu Grunde liegt, wird nicht variirt oder paraphrasirt, sondern es wird ihm nunmehr ein anderer oder werden ihm mehrere entgegengesetzt. Dadurch entsteht eine wirklich selbständige Instrumentalform, mit erweitertem Inhalt. Diese Entgegensetzung ist anderer Art, wie die, wonach dem Marsch oder Tanz ein Trio, der Arie ein Mittelsatz beigegeben wird. In beiden Fällen entspringen die Mittelsätze aus anderen Anschauungen, als der Hauptsatz. Bei den jetzt in Betracht kommenden Instrumentalsätzen

soll der eine den andern erläutern und entscheidender im Ausdruck machen, der eine soll den andern ergänzen und ihm grössere Verständlichkeit und Eindringlichkeit verleihen. Aus dieser Idee treibt zunächst die Rondoform heraus. Die Instrumentalmusik bedarf solcher Gegensätze, um sich verständlich zu machen, da ihr die Begrifflichkeit abgeht. Bei jenen Uebergangsformen gewährt uns diese die Liedform; die Tanzformen werden uns verständlich durch die sie begleitenden äusseren Vorgänge. Für die nur instrumental sich entwickelnden Formen wird die Wirkung durch den Contrast zur Nothwendigkeit.

Die Rondoform hat den Namen von der französischen Dichtungsart, bei welcher die Strophen unter sich durch den wiederkehrenden Refrain und die einzelnen Zeilen durch die fortwährend wiederkehrenden Reime — ein männlicher und weiblicher — eng verbunden und auf einander bezogen werden.

Selbstverständlich darf der das Rondo in dieser Weise erzeugende Satz — der Hauptsatz — nicht nur eine Liedmelodie, sondern er muss ein instrumental erfundener Liedsatz sein. Eine blosse Liedmelodie vermag wohl eine andere hervorzurufen, die als Nachsatz zu betrachten ist, nicht aber eigentlich einen neuen Satz, der als Gegensatz des Hauptsatzes diesen in ein neues Licht stellt. Die ersten Rondos von Couperin (Piéces de Clavicin 1713) sind allerdings durchaus liedmässig gehalten. Der von ihm mit „Rondeau“ bezeichnete Hauptsatz, wie die als Couplets einge-

führten Nebensätze, sind instrumental ausgeführte Liedmelodien; das gilt auch noch von seinen directen Nachfolgern auf diesem Gebiete wie Rameau und auch bei Johann Sebastian Bach, der die einzelnen Partien nicht so gegensätzlich erfasst, wie es der Instrumentalstil erfordert. Phil. Emanuel Bach giebt dann dem Rondo selbständigere Form, aber auch bei ihm erscheint der Gegensatz von Hauptsatz und Nebensatz noch nicht so scharf ausgeprägt, dass sie sich gegenseitig ergänzen. Die sonst sehr bestimmt abgegrenzten Nebensätze sind noch zu nebensächlich behandelt, um die Wiederholung des Hauptsatzes zur zwingenden Nothwendigkeit zu machen. Das aber ist Hauptbedingung für die ganze Form. Der Nebensatz muss immer ganz direct den Hauptsatz als unabweisbar nothwendig nach sich ziehen.

In Bezug auf die Ausdehnung und Anordnung der einzelnen Theile treten die allgemeinen Gesetze der Schönheit, denen jedes Kunstwerk unterliegt, in Kraft. In der Idee dieser Form ist die Dreitheiligkeit und die auf ihr beruhende weitere Gliederung des Kunstwerks nach ungeraden Zahlen: in fünf, sieben Theilen u. s. w. geboten und diese entspricht zugleich, wie früher schon gezeigt wurde, einem echt künstlerischen Gesetz. Der Nebensatz wird ganz naturgemäss zum Mittelsatz, da ihm der Hauptsatz vorangeht und folgt. Einem neuen Nebensatz, oder der Wiederholung des Hauptsatzes, muss der Hauptsatz wieder folgen und so ist die Gliederung, wie oben angegeben, von selbst

geboten. Das aber entspricht dem allgemeinen ästhetischen Gesetz, nach welchem bei der Verbindung einzelner Theile zum grösseren Ganzen ein Mittelpunkt gewonnen werden muss, um den die übrigen sich gleichmässig vertheilen. Beim Liede erscheint eine solche Anordnung weniger geboten, weil es in seiner knappen Anordnung noch enger zu gliedern ist und die einzelnen Theile in noch innigere Beziehungen zu setzen sind. Schon bei den erweiterten Formen des Tanzes und Marsches dagegen macht sich das Bedürfniss nach Gruppirung geltend: im sogenannten Trio gewinnen beide den Mittelsatz, zu dessen Seiten sich der eigentliche Tanz oder Marsch leicht ansetzt. In ähnlicher Weise ist dann auch die Arie gegliedert. Zu diesem Gesetz der Symmetrie, das überhaupt in der allgemeinen Idee der Kunstgestaltung geboten wird, tritt zugleich das der Proportion, d. h. des richtigen Grössenverhältnisses zwischen dem Mittelpunkt und den zu beiden Seiten angesetzten Theilen. Diese machen einen störenden Eindruck, wenn sie nicht im richtigen Verhältniss unter einander und zum Hauptsatz stehen. Dass hierbei ermüdende Gleichförmigkeit vermieden werden muss, ist bereits früher nachgewiesen worden. Dabei wurde schon darauf hingewiesen, dass das für die bildenden Künste giltige Gesetz des goldenen Schnitts für die Musik schwieriger anzuwenden ist, weil die Empfindung nicht so genau misst wie das Auge, und weil ihm die einzelnen Theile nach einander vermittelt und nur mit Hülfe des Gedächtnisses

verglichen werden können. Die Bestimmung der Proportion wird also beim tönenden Kunstwerk doppelt schwierig, aber dennoch ist sie hier so nothwendig wie dort. Als besonderes Moment kommt hier noch die grössere oder geringere Gewalt der einzelnen Themen hinzu, durch welche die eingehendere oder beschränktere Ausführung bedingt wird.

Für den Hauptsatz wurde früher die achttactige Periode zur Grundgestaltung, während der Nebensatz wie bei der Fuge und bei der Arie mehr von der besondern Bedeutung des Hauptsatzes und der dadurch bedingten Möglichkeit einer mehrseitigen Anschauung und Einführung beeinflusst wird.

Von wesentlicher Bedeutung sind endlich noch die Zwischensätze, nicht nur als harmonische Ueberleitungssätze, sondern insofern sie nur ideell den neuen Satz vorbereiten sollen; sie ermöglichen zugleich eine reiche Mannichfaltigkeit der symmetrischen Anordnung der einzelnen Theile. Diese wird dann weiterhin durch den mannichfachen Wechsel der Tonarten erleichtert. Der oder die Nebensätze werden natürlich in andern, mit der Haupttonart in näherer oder entfernterer Beziehung stehenden Tonarten eingeführt. Nächstliegend ist immer für den ersten Nebensatz die Dominante; allein die Ober- und Untermedianten stehen, wie bereits nachgewiesen wurde, in nicht weniger enger Beziehung zum Hauptton, und in ihren weiten Beziehungen bietet sich ein reiches Material auch für die harmonische Ausstattung der einzelnen

Theile des Rondo. Die Modulationsordnung folgt den Gesetzen, die wir beim Liede und Tanz wirksam finden. Bei der Bildung der Form kommen immer nur diejenigen Tonarten in Betracht, welche im Verhältniss der Dominantwirkung zu einander stehen, bei der individuellen Ausgestaltung erst die andern. Im Allgemeinen ist demnach für den Hauptsatz die Tonart der Tonica festzuhalten, der erste Nebensatz nimmt dann in Dur die Tonart der Dominante, in Moll die der Obermediante zur Grundlage. Für den zweiten Nebensatz, wenn ein solcher eingeführt wird, tritt dann bei einem Rondo in Dur die verwandte oder auch die gleichnamige Moll-Tonart, die Tonart der Medianten aber, wenn der Hauptsatz dem Mollgeschlecht angehört. Es sind dies die Grundpfeiler der Form und sie sind nicht willkürlich angenommen, sondern in der eigensten Idee der Form selber geboten. Aufgabe des Künstlers ist es dann, diesen harmonischen Apparat individuell auszustatten, wie das beim Liede, beim Marsch und Tanz schon gezeigt wurde. So wird sie zum willigsten Träger eines tausendfach veränderten, allgemeinen wie auch fein zugespitzt subjectiven Inhalts, wie das unsere grossen Meister bis auf Schubert gezeigt haben.

Hauptsächlich wird das Rondo zum reich bewegten und mächtig wirkenden Schlusssatz bei den zusammengesetzten Instrumentalformen verwendet und zum Finale der Sinfonie erweitert. Aber auch zum langsamen Satze in Sonate, Trio, Quartett und

Sinfonie wird die Form des Rondos häufig gewählt und diese Fälle beschäftigen uns noch später. Dabei wird auch der formelle Inhalt, zu dessen Offenbarung sie am geeignetsten erscheint, näher in Betracht kommen können. In der bis jetzt erörterten Weise ist es hauptsächlich der nach künstlerisch vollendeter Gestalt drängende Schaffenstrieb, der sie entstehen lässt, und in diesem Sinne werden sie auch für Tänze gewählt, wie beispielsweise von J. S. Bach, und auch Mozart schrieb unter anderen ein Rondeau en Polonaise als zweiten Satz seiner D-dur Sonate No. 9.

Im vorigen Jahrhundert war das Rondo auch eine beliebte Gesangsform geworden und italienische Operncomponisten gaben den grossen und weitausgeführten Arien gern die Rondoform; selbst Mozart ist dieser Praxis gefolgt und auch Weber noch schreibt in seinem Oberon die Arie des Huon: „Ich juble in Glück und Hoffnung neu“ als Rondo. Für die Sänger der italienischen Oper gab diese Form die erwünschte Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit ebenso zu zeigen, wie ihre eigene Erfindungsgabe, da sie veranlasst waren, den Hauptsatz bei der Wiederholung mit geschmackvollem Figurenwerk auszustatten. So wenig sich hier specielle Regeln feststellen lassen, so ist doch anzunehmen, dass in der Oper selten Situationen herbeigeführt werden dürfen, welche solche Vertiefung in Rondoform zulassen. Im Allgemeinen fordert die dramatische Entwickelung einen raschern Gang der äussern Darstellung, so dass schon die

Arie an sich leicht geeignet ist, Aufenthalt herbeizuführen, um wie viel mehr die erweiterte Form des Rondo. Diese dürfte höchstens bei den grösseren Ensembles, namentlich bei den Finales am Actschluss in Anwendung kommen, wo sie allerdings von gewaltiger Wirkung und künstlerisch hochbedeutsam werden kann. Hierüber, wie über die speciellere Bedeutung der Rondoform für die zusammengesetzten Instrumentalformen, ist das Nähere erst bei Betrachtung dieser zusammengesetzten Formen zu erörtern.

Für ein selbständiges Musikstück wird die Rondoform nur selten gewählt und verfolgt dann meist mehr technischen als idealen Zweck, oder sie dient der absoluten Lust am Formen und Bilden in Tönen, die sich ihr dann aber auch als Inhalt aufnöthigt.

In anderer Weise wird die Wirkung durch den Contrast in dem Allegro der Sonate — dem eigentlichen *Sonatensatz* formbildend. Der Unterschied zwischen diesem und dem Rondo wird sofort klar, wenn man erwägt, dass, wie das Rondo aus dem Liede hervorgegangen ist, der Sonatensatz aus der Motette; und wie diese einen bedeutsameren Inhalt zur Erscheinung bringt als das Lied, so auch der Sonatensatz einen bedeutsameren als die Motette. Wohl sucht der Nebensatz des Rondo dem Hauptsatz eine neue Seite seines Inhalts abzugewinnen, um ihm dadurch erhöhte Bedeutung zu geben, allein es liegt doch auch im Wesen dieser Form, dass in der Wiederkehr des Hauptsatzes

seine intimen Beziehungen zu den Nebensätzen hervorgehoben werden. Die Motette ist die Vocalform, welche von vornherein über die enge Begrenzung der nur auf sich bezogenen lyrischen Stimmung hinausgeht, weil sie einen andern Boden hat. Aus dem religiösen Gefühl, das sich in die Wahrheiten des Wortes Gottes vertieft, hervortreibend und nach dem mannichfaltigsten Ausdruck desselben ringend, muss die Motette die enge strophische Gliederung aufgeben und sich nach mehr symmetrischen Verhältnissen ordnen; sie entwickelt sich in motivischer Arbeit oder in der engen Verknüpfung verwandter einzelner Sätze.

Dem ähnlich wird die neue Form der Sonate gestaltet. Nicht die einzelne lyrische Empfindung, sondern jener erweiterte Kreis des Gefühlslebens, wie er durch die Wunder der Natur, die Welt und ihre Geschichte erzeugt wird, schafft sich diese neue Form des Ausdrucks. In ihr tritt dann auch die vorerwähnte Wirkung durch den Contrast, die im Rondo sich noch wenig bemerkbar macht, gestaltend hervor, und die bereits nachgewiesene Dreitheiligkeit wird hier entschieden zum Grundgesetz, während sie beim Rondo mehr zufällig und durchaus nicht so bestimmt ausgeprägt ist.

Die Wirkung durch den Contrast wird zunächst wieder in der Dominantbewegung geltend, so dass der eine Satz — der Hauptsatz — von der Tonica, der andere — der Nebensatz — von der Dominant beherrscht wird. Diese Darstellung des Contrastes bildet den ersten Theil.

Darauf erscheint es nothwendig, diesen Contrast auch in seiner harmonischen Versöhnung zu zeigen, und es ist ein neuer Theil geboten, in welchem **Haupt-** und **Nebensatz** in der Tonica erscheinen, die also diesen Theil ausschliesslich beherrscht. Diese Versöhnung zu vermitteln und herbei zu führen ist endlich noch ein dritter Theil nothwendig, der aber selbstverständlich als **Mittelsatz** eingeführt sein muss. So ist hier die Dreitheiligkeit nicht nur nach allgemein ästhetischem Gesetz, sondern zugleich in der Art dieser Form selber begründet.

Haupt- und Nebensatz treten aber auch ihrer ganzen Construction nach einander entschiedener gegenüber als im Rondo. Sie werden beide nicht wie dort nur liedmässig, sondern in der erweiterten Form eines wirklichen Satzes erfunden und ausgeführt. Gewöhnlich herrscht im Nebensatze das Lied- und Gesangmässige vor, und namentlich hierauf beruht wieder das ideell Contrastirende der beiden Sätze. Der Hauptsatz hält, dem Nebensatz gegenüber, mehr die dialektische Entwickelung eines oder mehrerer charakteristischer Motive fest, während bei diesem die getragene, gesangreiche Cantilene vorherrscht. Beide stehen nach dieser Seite in einem ähnlichen Verhältniss wie das Trio zu der eigentlichen Form des Marsches. Beide werden unter sich auch viel energischer zu einem einheitlichen Ganzen — zum ersten Theil vereinigt, als beim Rondo Haupt- und Nebensatz, und so sind Ueberleitungssätze und ein Schlusssatz meist ebenfalls nothwendig.

Der zweite Theil, der Mittelsatz, heisst auch Durchführung, weil er vorwiegend thematisch entwickelt ist. Eine solche Entwickelung nimmt nicht selten auch der Hauptsatz des ersten Theils, doch dann meist so, dass er sich auch in einzelnen, periodisch abgeschlossenen Partien gruppirt, welche alle die Haupttonart darstellen helfen und die daher von ihr beherrscht werden. Die thematische Entwickelung des Mittel- oder Durchführungssatzes dagegen erstrebt weder eine solche periodische Gliederung, noch die bestimmte Darstellung einer feststehenden Tonart. Der erste Theil ist zugleich von der allgemeinen Idee der Form beherrscht, und diese wirkt auf die Gestaltung des speciellen Inhalts; im Mittelsatz gewinnt diese dann freiere und erweiterte Darstellung nach Art des Präludiums. Die dialektische Entwickelung des oder der Motive folgt daher nur dem im ersten Theil angeregten Zuge, und sie ist zugleich bemüht, den Satz harmonisch zu erweitern. Gerade durch die Fülle der Harmonik wird die Gewalt des Ausdrucks gesteigert und deshalb ist für diesen Theil, der weniger nach abgerundeter Gestaltung, als vielmehr nach erschöpfendem Ausdruck strebt, die freieste und weiteste Modulation nicht nur gestattet, sondern geradezu geboten. Den Stoff für diese Verarbeitung liefern der Hauptsatz oder der Nebensatz, oder auch beide gemeinsam. Die Aufgabe dieses Durchführungssatzes ist es: die Hauptmomente des ersten Theils, die hier der Form zu Liebe noch beschränkt auf den knappsten Ausdruck

zurückgeführt erscheinen, zu erweitern und zugleich freier geformt zu erläutern.

Der besondere Charakter des ersten Satzes und der specielle Inhalt seiner einzelnen Partien bestimmen die Wahl und die Verarbeitung des Materials. Je nachdem der Haupt- oder Nebensatz solche weiter zu entwickelnde Momente zeigt, giebt jeder einzelne oder geben beide das Material für die ganze Arbeit dieses Mittelsatzes. Diese aber erfolgt vielmehr nach harmonischen, als nach formbildenden Gesetzen der Periode; sie folgt hierbei vielmehr dem Zuge der Motive und der Harmonie, welche diesen dienstbar wird, als dem, zu gliedern und symmetrisch abzurunden, natürlich ohne die Grundgesetze der Symmetrie im Grossen und Ganzen zu verletzen.

Der dritte Theil ist im Wesentlichen die Wiederholung des ersten, mit der bedingten Versetzung des Nebensatzes nach der Tonica und den Veränderungen, wie der reichern oder wirksamern Ausführung, die er als Schlusssatz verlangt. Für die weiten und reich ausgeführten Formen dieser Gattung wird dann der Schluss zu einen Coda erweitert, die meist aus Motiven des Haupt- und Nebensatzes gewoben ist und die ganze, das Werk beherrschende Stimmung in ihren Hauptmomenten noch einmal darlegend vollständig befriedigend zum Abschluss bringt.

Auch diese Form, der eigentliche Sonatensatz, ist jetzt meist Theil grosser Formen: der Sonate, Sinfonie u. s. w., doch ist er auch selb-

ständig als Ouverture weitergebildet worden, an der sehr leicht nachzuweisen ist, wie diese Form des Sonatensatzes einem individuellen Inhalt dienstbar gemacht wird.

Die Ouverture ist bekanntlich ursprünglich Instrumentaleinleitung für die dramatischen Formen: die Oper, das Oratorium, die Passion und Cantate oder das Schauspiel. Als solche war sie ursprünglich nur ein ganz kurzes Sätzchen, „Intrata“, das eben nur dazu dienen sollte, die Sänger in der Tonart heimisch zu machen, in welcher das erste Gesangstück gehalten war. Dazu war und ist schon der Grundaccord hinreichend und er wurde Anfangs nicht selten auch einzig und allein in diesen Vorspielen festgehalten, die dann in der Regel mit Intrata bezeichnet wurden. Mit der wachsenden Ausbreitung der Selbständigkeit der Instrumentalmusik wurden auch diese Intraten zu Präludien erweitert und sie dienten dann schon nicht mehr nur dazu, die Sänger in den Ton einzuführen, sondern auch die Zuhörer möglichst in die Stimmung, in welcher sie dann das folgende Kunstwerk leichter im Geiste desselben aufzunehmen im Stande sind. Bei der grossen Masse der Zuhörenden ist es nothwendig, dass, wenn sie das Kunstwerk mit dem rechten Gewinn für Geist und Herz geniessen sollen, ihnen vorher die Alltagsstimmung, in welcher sie in's Theater oder in den Conzertsaal treten, hinwegmusicirt, und dass sie in die gehobenere Stimmung versetzt werden, in der sie das Kunstwerk leichter nach seinem Geist und

Inhalt aufzunehmen im Stande sind. Diese Aufgabe immer energischer zu erfüllen, erweiterten die Meister allmälig auch immermehr die Ouverture zum ausgeführten und abgeschlossenen Kunstwerk, und die grossen Meister kamen endlich dazu, für die Ouverturenform zur ernsten Oper die Sonatenform fest zu setzen, für die komische die Form der Sonatine, die leichter gehalten ist, in der deshalb auch der ausführliche Mittelsatz fehlt.

Als eines der trefflichsten Muster, wie diese Form diesem Zwecke dienstbar gemacht wird, sei zunächst Mendelsohn's Ouverture zum Sommernachtstraum erwähnt. Die Anfangsaccorde führen uns sofort ein in das aus Duft und Mondenschein gewobene Reich der Phantasie, in dem Elfen und Kobolde ihren Reigen, ihr neckisches Spiel mit den Sterblichen beginnen:



Sofort beginnt dann der hirnverwirrende Tanz der Elfen:



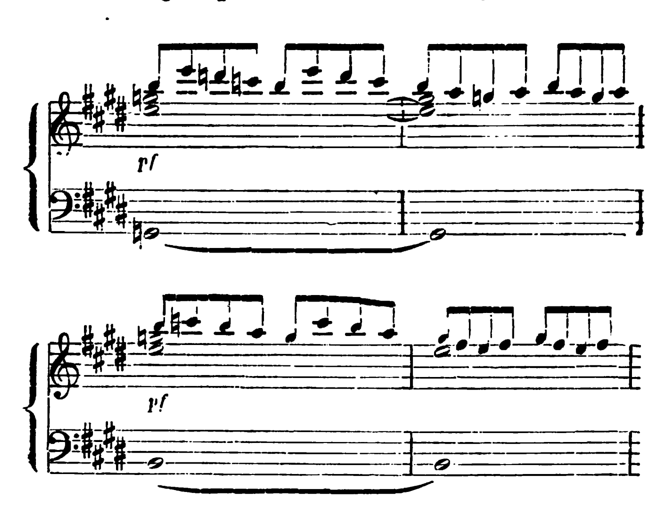
ihm folgt der Segensspruch, mit dem Oberon das Hochzeitshaus des verlobten Paares, dem die Huldigung des·Schauspiels gilt, weiht:



und in Verbindung mit dem andern, mit dem Theseus und die Jäger eingeführt werden,



bildet er einen prächtigen Gegensatz zu jenem luftigen Spiel der Elfen, das bald wieder die ganze Arbeit beherrscht, nachdem auch noch der Tanz der Rüpel Aufnahme gefunden hat. Ganz directen Bezug auf den Scherz, welchen die Elfen mit Zettel und seinen Genossen treiben, nimmt der Bassgang in Fagott, Horn und Bassclarinette, der täppisch in das luftige Spiel der Elfen hineingreift:



Das ist das, durch ganz bestimmte Vorgänge in der Phantasie des Tondichters erzeugte Material, aus welchem er, unter dem fortdauernden Einflusse derselben und unter strengster Beobachtung der Gesetze der Form, mit der ihm eigenen Meisterschaft der thematischen Verarbeitung das reich und mannichfach belebte Bild dieses Sommernachtstraums gestaltet.

Ueberzeugender noch wird die Betrachtung der Ouverturen von Beethoven zu seiner Oper „Fidelio", deren er bekanntlich vier schrieb. Man hat mit vollem Recht diese Oper „das hohe Lied vom Weibe" genannt. Damit ist Inhalt und Charakter der vierten Ouverture (in E-dur), welche jetzt in der Regel der Opernvorstellung vorausgeht, treffend bezeichnet. Sie nimmt keinen directen Bezug auf die Oper, aber sie wird doch durch die Handlung so beeinflusst, dass sie zu einem orchestralen Triumphgesange für das heldenmüthige Weib wird, das Drangsale und die schwersten Gefahren nicht scheut, um den geliebten Mann zu retten. Die Ouverture erscheint wie eine Paraphrase der grossen Scene der Leonore: „Abscheulicher wo willst du hin?" Namentlich vom Adagio an, mit dem sich als Haupttonart E-dur festsetzt, wird die Verwandtschaft mit der Ouverture augenscheinlich, so dass man erkennt, wie beide aus derselben Grundanschauung hervortreiben. Die Einleitung beginnt mit vollem Orchester ohne Posaunen, mit einer Intrata für einen Jubelhymnus:

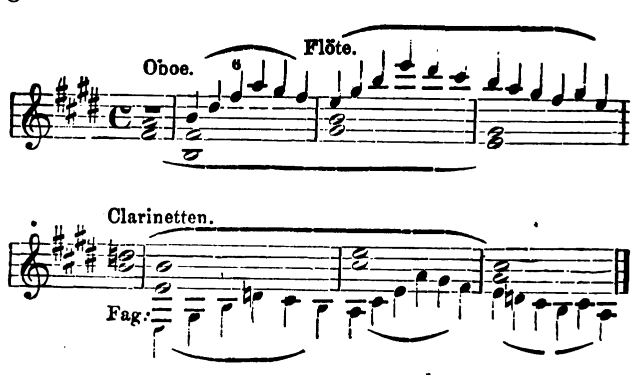


aber die anschliessenden Taete (Adagio) künden sofort, dass es kein mächtiger, mit ehernen Schritten durch die Welt stürmender Held ist, dass es nicht Länder und Völker erschütternde Thaten sind, denen der Jubel gilt, sondern ein zartes, nur von Liebe erglühtes Weib mit der wunderbaren Geschichte ihres Herzens. Es ist Leonorens Bild, das die anschliessenden Tacte erzeugt:



Dann folgt die Intrata auf der Unterdominant und darauf wird das obige Sätzchen zu einem längern Adagio verarbeitet, das den Eintritt des Allegro äusserst wirksam vorbereitet. Dies giebt nicht eigentlich eine neue Seite der angeschlagenen Grundstimmung, sondern es führt diese nur reicher aus, es steht nur in innerem Zusammenhange mit dem eigentlichen Drama. Das erste Motiv ist aus der Intrata entwickelt, und das zweite bringt dann nur

eine innigere und sinnigere Auffassung der Grundstimmung zum Ausdruck. Am Schluss dieses Allegro geht der Meister wieder auf die Einleitung zurück. Der Jubel ist jetzt schon mehr motivirt; jene Intrata wird hier noch glänzender rhythmisirt und durch Posaunen verstärkt; aber auch Leonorens Bild erscheint nunmehr in noch verklärterem Lichte mit dem Heiligenscheine echter Weiblichkeit umgeben:



Ein Jubelhymnus im wahren Sinne des Worts, in welchem jene Intrata weitere Ausführung gewinnt, bildet als Coda den Schluss der Ouverture. Die anderen drei Ouverturen, die Beethoven zu derselben Oper schrieb, treiben aus der gleichen Anschauung heraus; aber sie führen den eigentlichen Inhalt weiter aus und stellen eine directe Beziehung der Ouverture zur Oper her. Namentlich die zweite und dritte zeigen, welch grössern Antheil hier die Vorgänge der Oper bei der Erfindung der Motive

und ihrer Verarbeitung in der Fantasie des Meisters gewannen. In der mehrmals wiederkehrenden Melodie Florestan's erinnert er an die Kerkerscene, in der Trompetenfanfare an die Rettung, den Gipfelpunkt der ganzen Handlung. Dabei wird aber auch das Bild Leonorens viel glänzender dargestellt, der ganze Adel ihrer hohen Seele, ihr seltener, opferfreudiger Heroismus viel schlagender und überzeugender noch zum Ausdruck gebracht.

Ganz ähnlich ist die Bedeutung der Egmont-Ouverture des Meisters, oder seiner Coriolan-Ouverture, die zu einem wesentlichen Theil des Dramas für die Hörer geworden sind.

Von den Ouverturen anderer Meister seien noch Schumann's Ouverture zu seiner Oper „Genoveva“ und die zu Byron's „Manfred“ erwähnt, die beide in streng geschlossener Sonatenform direct auf die betreffenden dramatischen Vorgänge verweisen. Bei der eingehenderen Betrachtung der Oper und der zusammengesetzten Instrumentalformen kommen wir noch auf diese Bedeutung des eigentlichen Sonatensatzes zurück.

3.

Die zusammengesetzten Instrumentalformen.

Dieselbe Anschauung, welche bei der Construction der einzelnen Instrumentalformen sich hauptsächlich wirksam erweist, wurde auch anregend für ihre Zusammensetzung zu grösseren Formen. Es liegt zu nahe, das Princip des Contrastes, aus welchem die einzelnen Instrumentalformen hervortreiben, auch derartig in weiterem Umfange zur Anwendung zu bringen, dass der einen Form von bestimmtem Charakter eine andere von entgegengesetztem gegenüber gestellt wird, um beide durch diese Gegenwirkung zugleich innerlich zu verbinden. Im Grunde ist dies dieselbe Idee, die den eigentlichen Sonaten- (den Allegro-) Satz und das Rondo erzeugt, der Menuett dem Marsch u. s. w. ein Trio zuweist und überhaupt die ganze Structur der einfachen Instrumentalformen bedingt. Wie bei diesen die einzelnen Theile, so treten jetzt die einzelnen Tonstücke von verschiedenem Charakter einander gegenüber. In diesem Sinne selbst wird einem Tonstück ein Präludium

vorausgesetzt. Dies hat allerdings zunächst die Aufgabe, vorzubereiten, die folgende festgefügte Form mit dem bestimmten Inhalt einzuleiten, aber gerade damit tritt es in Gegensatz zu jenem. Das Präludium ist keine festgefügte Form; es soll erst eine solche vorbereiten. Dem entsprechend ist auch sein Inhalt unbestimmt und durchaus allgemein gehalten, während die dann folgende Form durchaus in sich gefestigt und gegliedert erscheint und demgemäss einen ganz bestimmten Inhalt darlegt.

Entschiedener allerdings machte sich dann der Contrast innerhalb einer Art Präludium geltend, das ein Jahrhundert nach den ersten Anfängen der selbständigen Instrumentalmusik zu entscheidender Ausbildung gelangt war, — die sogenannte Einleitungs-Sinfonie oder Sonate, die, aus wenigstens im Tempo contrastirenden einzelnen, aber streng verbundenen Sätzen bestand. Ein rascher Satz wurde zwischen zwei langsame gestellt und umgekehrt. Damit war der weitere Weg entschieden vorgezeichnet, auf welchem die einzelnen unterschiedenen Partien dieser „Ouverture“, auch Sonate oder Sinfonie genannt, zu selbständiger Ausbildung in abgerundeten und abgeschlossenen Tonstücken gelangten.

Dieser Prozess wurde noch durch eine besondere Zusammenstellung von Tonstücken befördert, die allmälig sehr in Aufnahme kam, die sogenannte Suite. Lange Zeit hatte man auf die besondere Art der Zusammenstellung der Tänze in den Sammlungen wenig geachtet, bis man die Ueberzeugung

gewann, dass die Wirkung jedes einzelnen Tanzes durch seine Stellung zu den anderen wesentlich gehoben oder beeinträchtigt werden kann. Man kam zu der Erkenntniss, dass es zweckmässiger ist, neben die sinnig gravitätische Allemande nicht die verwandte Sarabande zu stellen, sondern zwischen beide die belebtere Courante, und dass man diese wiederum nicht nach der feurigen Gigue bringen müsse, sondern dass diese am zweckmässigsten als die belebteste Tanzform den Schluss bilden müsse.

Nachdem in dieser Weise die Tänze in eine gewisse Reihenfolge gebracht waren, erscheint die Bezeichnung Suite durchaus passend, ebenso wie Partita, denn die Tänze waren in bestimmte Partien geordnet.

Als dann auch die andern selbständig entwickelten Instrumentalformen mit hinzugezogen wurden, unter derselben Berücksichtigung ihres speciellen Charakters, erwuchsen ganz naturgemäss die auch innerlich zu Gruppen verbundenen zusammengesetzten Formen, als welche die Suite eigentlich immer noch nicht zu betrachten ist, da ihr noch die eigentlich verbindende Idee fehlt, die durch die angestrebte Wirkung vermittelst des Gegensatzes nicht ersetzt wird. Erst als auch noch andere als Tanzformen Aufnahme fanden, erhielt die Suite mehr innerliche Festigung. Ausser dass ihr ein Präludium vorausgeschickt wird, finden auch der Allegrosatz, Scherzo, Arie und Variationen, namentlich in den Partita bezeichneten

Formen, Aufnahme. Dieser ganze Prozess wurde dann dadurch wesentlich gefördert, dass man die Suite bestimmten Zwecken dienstbar machte. Schon in der charakteristischen Darstellung der besonderen Tanzweisen gewann die Suite einen bestimmteren Inhalt; entscheidender wurde dieser noch, als sie in der sogenannten Serenade, auch Notturno oder Cassatio genannt, in engste Beziehung zum Leben trat.

Mit dem Absterben des Minnesanges war die Sitte, der Geliebten des Herzens seine Gefühle im Gesange kund zu thun, nicht erloschen, der Hidalgo oder Troubadour übten es auch noch in den späteren Jahrhunderten als eine süsse Pflicht, der Begünstigsten in der Stille der Nacht unter ihren Fenstern eine Serenade zu bringen und ihr darin unter Mandolinen- oder Guitarrebegleitung die ganze Glut des Herzens zu offenbaren. Später wusste der Liebende dann auch noch einige Freunde zu gewinnen, die sich mit ihm zu einem viel- und mehrstimmigen Ständchen verbanden. Im 17. Jahrhundert war es bereits Sitte, dass in den Universitätsstädten die Studenten nach fröhlich durchzechter Nacht noch in den frühen Morgenstunden die Stadt durchzogen und den hübschesten Mädchen derselben Ständchen brachten. Den nicht Gesangbegabten war dies Mittel, die Gunst der Schönen zu gewinnen, versagt, da Gesangquartette in jener Zeit wohl nicht für Geld zu solchem Zweck zu gewinnen waren. Erst als in den Städten sich kleinere Musikchöre bildeten, die ihren Erwerb darin fanden,

bei den verschiedensten Gelegenheiten aufzuspielen, wurde es auch den Gesangesunkundigen möglich gemacht, ihre Huldigungen in Ständchen darzubringen, indem sie einen solchen Instrumentalchor damit beauftragten. An Stelle des Vocal- tritt nun das Instrumentalständchen, das unter dem Namen Serenade, Notturno oder Cassatio selbst eigenthümliche Form in der Zusammensetzung annahm und für die Entwickelung der Instrumentalformen grosse Bedeutung erlangte.

Selbstverständlich wurde diese neue Art Ständchen zunächst meist von Blasinstrumenten ausgeführt, die indess auch durch Streichinstrumente ersetzt wurden. Die Zahl der Instrumente wuchs, seitdem sie dann weniger dem äussern Zweck dienten, sondern als Divertimenti zur Unterhaltungsmusik wurde. Der ursprünglichen Idee der Serenade entsprechend, traten die Musiker mit einem feierlichen festlichen Marsch an, der deshalb auch als erstes Stück stehend für die Serenada geworden ist. Da er meist noch nicht die Aufmerksamkeit derjenigen, welcher die Huldigung galt, hinreichend erregte, so folgte in der Regel eine Menuett oder auch ein Allegro und dann erst das Adagio oder Andante, der eigentliche Huldigungssatz, der das erregte und bewegte Gefühl ausdrücken sollte. Es ist dann jedenfalls ein sinniger Zug, diesem Satze eine Menuett anzufügen, als zarte Andeutung des Wunsches nach recht baldiger Vereinigung. Diesem folgte dann auch wohl noch ein neuer langsamer Satz, oder der belebtere Schlusssatz und

mit einem Marsch zogen dann die Musikanten wieder ab.

Zusammenstellung und Anordnung dieser Form wurde demnach von einer ganz bestimmten Idee vorgeschrieben, und als man den Zusammenhang mit dem äussern, sie erzeugenden Vorgange aufhob, sie nur aus der Phantasie heraus neu gestaltete, war die Form der Sonate, in ihren verschiedenen Anwendungen als Sinfonie, Trio, Quartett u. s. w., gewonnen.

Da diese keinem bestimmten Zweck dienen, wie die Cassatio, so konnten auch die durch ihn selbst bedingten Musikstücke: Marsch und Tanz, wegbleiben oder doch reducirt werden; es blieben neben dem Adagio nur die Menuett und das Allegro übrig und zum Schlusssatz wurde das Rondo gewählt. In diesen vier Sätzen stellt sich die neue Form, die Sonatenform dar, die nur in ihrer Darstellung für ein oder zwei Instrumente diesen Namen beibehält; von drei Instrumenten ausgeführt, heisst sie Trio, von vieren Quartett u. s. w. und vom ganzen Orchester Sinfonie.

Das Adagio ist bekanntlich eine Tempobezeichnung ebenso wie Allegro, allein beide sind auf die betreffenden Sätze als Gattungsbegriff übergegangen, so dass der im raschen Tempo gehaltene eigentliche Sonatensatz meist Allegrosatz und der im langsamen Tempo gehaltene (zweite oder dritte Satz) der Sonate Adagio genannt wird. Namentlich die letztere Bezeichnung ist nicht ganz correct, weil häufig für diesen Satz ebenso oft

die weniger langsame Bewegung des Andante, ja selbst die des Andante con moto, und auch die bedeutend langsamere des Largo und Grave gewählt wird. Es erscheint daher zweckmässiger, den ganzen Satz als Satz in langsamer Bewegung zu betrachten.

Diese Bezeichnung deutet mehr auf seinen Charakter als auf seine Form. Die langsame Bewegung reizt mehr zur Ruhe als zu einem sichern und energischen Vorwärtsstreben, mehr zum Beharren in sich als zu einem enschiedenern, aufstrebenden Herausgehen aus sich. Die bewegenden Kräfte erscheinen mehr gebunden als frei sich regend; sie beharren und verweilen länger bei den einzelnen Elementen der Bewegung, um diese in grösserer Ausführlichkeit hin zu stellen. Die langsamere Bewegung ist daher weit mehr dem Gefühl eigen, das gern in sich ruht, als der Phantasie, welche im Gegensatz zu ihm sich gern im kühnsten Fluge erhebt. Die Tonsätze in rascher Bewegung sind besser geeignet, die kühnsten Bilder der Phantasie zu gestalten und den leidenschaftlichen Strömungen und Stimmungen des Gemüths und des Herzens zum Ausdruck zu dienen, an denen jene einen regern Antheil nimmt.

In den instrumentalen Tonsätzen von langsamerer Bewegung dagegen äussert sich vorwiegend das reine persönliche Empfinden nicht selten in lyrischer Beschaulichkeit der Liedform, häufiger noch in der scenischen Erweiterung der Arie oder in der breitern des Hymnus.

Allein das Instrumentale kann sich nicht mit den knappen Formen des Vocalen begnügen, und so wird auch die Liedform für diesen langsamen Satz der Sonate nur in ihrer instrumentalen Erweiterung zum Thema mit Variationen oder zum Rondo angewendet.

Durch die besondere Idee ist auch die Einführung des Trauermarsches an Stelle des Adagio oder Andante bedingt, wie in Beethoven's Sinfonie und in der Asdur-Sonate oder im Quintett von Schumann. Namentlich der Marsch im letztern Werk zeigt die Bedeutung dieser Form für die Sonate in den zwei Trios, die ihm beigegeben sind, ohne dass sie als solche bezeichnet werden. Nachdem durch den eigentlichen Marsch die Situation, wie früher schon angedeutet wurde, bezeichnet ist, sagt das erste Trio (Cdur), dass es etwas überaus Liebliches und Zartes ist, was der Meister zur Ruhe geleitet. Im zweiten Trio (Agitato) bricht dann der wilde Schmerz über den Verlust hervor und nur allmälig wird er wieder durch das Bewusstsein von der Nähe des geliebten Dahingeschiedenen besänftigt.

Somit sind in all den erwähnten einzelnen Sätzen Formen gewonnen, die durchaus verschiedenen Stimmungen ihre Entstehung verdanken.

An der Ouverture namentlich wurde nachgewiesen, wie der sogenannte Sonatensatz einen bestimmten Inhalt gewinnt, der sich mit der Einzelempfindung nicht mehr begnügt, sondern schon eine Reihe von Empfindungen und Stimmungen zu einem

einheitlichen Lebensbilde vereinigt. Das Rondo geht zwar von dem liedmässigen Ausdruck einer Einzelempfindung aus, allein es beschränkt sich durchaus nicht darauf, sondern erweitert sie möglichst, bringt sie mit anderen in Verbindung, dass auch hier wieder im Wechsel und wohl auch im Gegensatz von Empfindungen ein Stück Leben der Seele oder der Phantasie dargestellt wird.

Als eine besondere Form erscheint dann das Adagio, das, obgleich dem Liede verwandt, doch auch weit hinausgeht über die nur auf sich bezogene lyrische Stimmung. Selbst in den zunächst doch ganz äusserlich bestimmten Formen des Tanzes und Marsches erhalten wir weitere Rahmen für eine mannichfaltigere Darstellung verschiedener Gemüthszustände.

Die Verknüpfung dieser einzelnen Sätze zu einer einheitlichen Form gewährt die bedeutsamsten Mittel für die reichste Darstellung eines weit ausgeführten Bildes der Phantasie und des seelischen Lebens, in der Sonate, dem Trio, Quartett, Quintett, dem Concert und der Sinfonie.

Diese Verknüpfung ist natürlich weit bedeutsamer als die bei Tänzen zur Suite oder Serenade. In jener wird nur eine höhere Idee lebendig, in der Entgegensetzung nationaler Eigenthümlichkeit; in der Cassatio aber erlangt nur das Adagio höhere Bedeutung. Daher findet es auch ganz folgerichtig in der Sonate Aufnahme, daneben aber auch der Tanz in seiner edelsten Form, in der

Menuett; sie wird herüber genommen als direct dem realen Leben entstammend, dessen Inhalt namentlich durch die Instrumentalmusik ausführlich zur Erscheinung gelangen soll.

Der Idee entsprechend, nach welcher die Zusammensetzung dieser einzelnen Formen zur grössern erfolgt, werden Adagio und Menuett zu Mittelsätzen gemacht.

Als Anfangssatz ist ohnstreitig jener sogenannte Sonatensatz (Allegro) der geeignetste, weil er direct das volle Leben der Seele und der Phantasie zu erfassen vermag, wenn auch nicht so specifisch charakterisirt, wie die beiden vorher erwähnten Sätze Adagio und Menuett. Bei besonders weit angelegten Tonwerken ist eine ruhige, spannende Einleitung oft sehr zweckmässig; aber sie darf sich nicht, wie der langsame Satz der Sonate, auf sich selbst stützen, sondern muss in jenes erhöhte Leben hineinführen, welches dann im unmittelbaren Anschluss, in dem Allegrosatz Ausdruck findet. Ihm, als dem Satz des kühnen Aufschwungs, der Erregtheit und des lebendigen Ringens, folgt in consequent logischer Entwickelung der langsame Satz der Ruhe, des Insichverharrens, das Adagio. Der überschäumenden Fröhlichkeit des ersten Satzes folgt die still auf sich bezogene Glückseligkeit; auf Lebens- und Thatendrang die sinnige Zurückgezogenheit selbgenügsamer Beschaulichkeit; auf harte Kämpfe, die im ersten Satze tobten, tritt Stillstand oder ein Zustand tiefer, schmerzenreicher Wehmuth ein. Diesem lang-

samen Satz folgt dann naturgemäss die Menuett, als der unmittelbare Ausdruck der üppig hervortreibenden, überschäumenden Lebenslust, der daher am meisten geeignet ist, die ruhige Stimmung des Adagio zu beseitigen und zum Schlusssatz hinüber zu leiten, welcher die wiedergewonnene volle Lebenslust schwungreich abschliessend darstellt und zugleich die widerstrebenden Empfindungen, welche in den vorhergehenden Sätzen zur Erscheinung gelangten, versöhnt und einheitlich zum Schluss führt. Hierzu aber erweist sich kein Satz passender, als das Rondo, namentlich in seiner Erweiterung zum Finale.

Selbstverständlich ist diese Zahl der Sätze nicht unumstössliches Gesetz und mehrere grosse und kleine Meister sind vielfach davon abgegangen, namentlich bei der Sonate, seltener beim Quartett und der Sinfonie.

Haydn's Sonaten bestehen meist nur aus drei Sätzen, in der Regel fehlt einer der beiden Mittelsätze: das Adagio oder die Menuett; doch begegnen wir auch anderen Zusammenstellungen bei ihm; er lässt häufig das Adagio fehlen, setzt aber auch an Stelle des Rondo die Menuett und beschränkt sich selbst auf zwei Sätze. Wir haben die Sätze ziemlich eingehend charakterisirt; jeder entspricht einem gewissen Zuge in dem durch die Sonate dargestellten Lebensbilde; da aber nicht jeder derselben immer vorhanden zu sein braucht, so ist natürlich auch nicht jeder einzelne dieser Sätze als nothwendige Bedingung für die Sonaten-

form zu betrachten. Nur Eins erscheint unerlässlich: der Contrast, und so dürfte das Zurückgehen auf zwei Sätze nothwendig ein Adagio neben einem belebteren Satze: Allegro, Menuett oder Rondo bedingen. Hierauf beruht die Form der Sonatine, welcher in der Regel die Menuett fehlt; dass auch die übrigen Formen bei ihr nur in ihren Umrissen und in leichterer Fassung ausgebildet werden, bedarf keiner weitern Auseinandersetzung.

In der Eigenthümlichkeit Haydn's war es überhaupt begründet, dass er die belebteren Tonsätze mit grösserer Sorgfalt pflegte, als die ruhigeren und innigeren. Mannichfaltiger ist die Sonate schon von Mozart behandelt und namentlich auch vertieft worden, indem er die innigen Partien mit seiner Seele erfasste und ihr zugleich die brillantere Technik des Clavierspiels anbildete. Er verzichtet daher lieber auf die Menuett, als auf das Adagio, das er meist mit grosser Sorgfalt ausführt, und wenn er bei drei Sätzen dennoch eine Menuett braucht, so lässt er lieber den ersten Allegrosatz fehlen, als den langsamen Mittelsatz.

Auch für Beethoven, den Vollender der Sonate und Sinfonie, war die Menuett nicht der rechte entsprechende Satz, und so schuf er sie um zum Scherzo.

Der Name, nicht aber auch die Form kommt früher vor: Scherzi musicali nannte man im vorigen Jahrhundert noch die leichten italienischen Liedchen, die seit dem 17. Jahrhundert auch in

Deutschland weiter verbreitet wurden. Als man bei der Zusammenstellung der einzelnen Sätze zur Sonate den Charakter derselben mehr berücksichtigte, trat neben das Allegro affettuoso oder Allegro grazioso das Allegretto scherzando oder auch Presto scherzando. Haydn wandte den Namen dann auch für Notturno, Cassatio oder Serenade an; er bezeichnete damit derartige zusammengesetzte Formen, bei denen die Anordnung der Sätze ziemlich bestimmt war.

In der ganzen Anschauungsweise jener Zeit aber ist es begründet, den letzten Satz der neuen Sonatenform leichter und anmuthiger zu gestalten, und so lag es nahe, die Form des Allegro (Rondo) oder Presto leichter und mit grösserer Spielfreudigkeit zu halten. In diesem Sinne wurde die ganze Form auch noch von Haydn und Mozart vielfach angeschaut und weitergebildet. Beethoven erst erhob gerade den Schlusssatz zum bedeutendsten Satz der Sonatenform, er steigerte das Schlussallegro zum gewaltigen, den ganzen Verlauf grandios abschliessenden Finale und wurde dementsprechend auch gedrängt, Scherz und Humor in einem besondern Satz einzuführen und diesem erhöhte Bedeutung zu geben; dazu aber bot ihm die Menuett den nächsten Anhaltspunkt.

Es ist schon gezeigt worden, dass die Tanzformen erst dann auf die höhere Stufe künstlerischer Bedeutung gelangen, wenn sie ihre ursprüngliche Beziehung zu den sie erzeugenden äusseren Vorgängen möglichst verlieren. Die grossen Meister,

wo sie sich den Tanzformen zuwenden, halten wohl am rhythmischen Schema fest, aber da dies nicht mehr dem äussern Zweck dienen soll, wird es im Geiste des Künstlers individuell frei nach- und neugestaltet, so dass seine Beziehungen zum äussern Vorgange nur noch lose erhalten werden. So entstanden die Tänze Bach's, die Walzer und Polonaisen Schubert's und auf diesem Wege erfolgte auch die Umgestaltung der Menuett zum Scherzo.

Auch Haydn und Mozart, wie es früher schon von uns ausgesprochen wurde, veränderten den ursprünglichen Charakter der Menuett. Mozart hielt mehr noch an ihm fest als Haydn; wie in den älteren Menuetten ist die höfische Grazie bei dem jüngern Meister vorwiegend, aber sie ist zugleich erfüllt von der überquellenden Innigkeit und dem Glanze einer heitern Lebensanschauung. Haydn dagegen erfasste die Form schon in ihrer volksthümlichen Umgestaltung, durch die ungebundenste Lust ersetzt er die Grazie und mit seiner übersprudelnden Laune die Innigkeit. Beethoven knüpfte zunächst an diese Anschauung an, indem er sie zugleich mit der Mozart's vereinigte. Auch bei Beethoven wird die Menuett von der ungetrübtesten Lebenslust erzeugt, aber das Trio ist zugleich erfüllt mit der grossen Innigkeit und Weichheit seiner Individualität, und sie giebt der, die Menuett bewegenden Stimmung höhere Bedeutung, so dass diese nothwendig erweitert werden musste. Beethoven hält zwar an der ursprüng-

lichen Form der Menuett in ihren Grundzügen fest, aber er setzt zunächst die einzelnen Glieder in so wunderbar verschlungene Wechselbezüge, wie im Rondo. Die älteren Förderer des Sonatenstils schon und namentlich Joseph Haydn hatten in dieser Weise die Menuett zum Finale verwendet. Aber es ist dies doch nur mehr äusserlich, im Sinne einer formellen Erweiterung. Beethoven dagegen setzt die einzelnen Glieder der Menuett in die mannichfachsten Bezüge, um sie so zum Träger seiner Anschauung von dieser Seite der Lebensäusserung zu machen. Demgemäss wird nothwendig auch die Erfindung der Motive eine andere. Wie Beethoven den engen Periodenbau des Liedes zum Adagio erweitert, so verlässt nun auch die Rhythmik des Scherzo die engen Tanzschritte der Menuett, sie stürmt im geflügelten Lauf einher und ordnet sich in so weiten Maassen, wie die Menuett niemals. Natürlich werden dem entsprechend auch die harmonischen und melodischen Mittel der Menuett erweitert. Diese bedarf des engern Rahmens halber nur einen geringen Aufwand derselben. Mit der Erweiterung der Form ist natürlich auch eine Erweiterung der anderen Mittel geboten.

So wurde die Menuett zum Scherzo, in welchem nicht nur die bunte Lust des Lebens, sondern der gewaltigste, in der mannichfaltigsten Weise sich äussernde Humor desselben in überwältigender Macht entfesselt erscheint. Diese Form ist natürlich viel mehr geeignet, als Mittelsatz

zwischen Adagio und Allegro zu treten; als vollständiger Gegensatz zum Adagio, wird sie zur nothwendigen Ergänzung desselben. Ihre Stellung wird vom vorausgehenden Allegrosatze abhängig. Da beide aus demselben Boden hervortreiben, so wird es immer vom ersten Satz abhängig, welche von den beiden verschiedenen Ausdrucksweisen der eng auf einander bezogenen Stimmungen durch ihn zuerst angeregt ist. Bei Beethoven geht das Adagio meist dem Scherzo voraus. In den spätern Werken erst, wie in der Bdur-Sonate (Op. 106), folgt das Scherzo dem Allegro und dann erst das Adagio. In der neuern Zeit wird diese Anordnung häufiger gewählt; auch die Verschmelzung beider Sätze ist, wenn auch mit wenig Erfolg, schon versucht worden. Die natürliche Folge dieses Prozesses ist, dass beim Scherzo in entsprechenden Fällen selbst der dreitheilige Rhythmus aufgegeben wird und der zweitheilige an seine Stelle tritt.

In dieser Weise ist das Scherzo auch bei der Sinfonie an die Stelle der Menuett getreten. Das eigentliche Scherzo ist zweitheilig und wird durch Wiederholung des ersten Theils dreitheilig. Das Trio erscheint dann als ein breiter gesangreicher Mittelsatz und die Wiederholung des ersten Theils mit der aus ihm entwickelten Coda beschliesst das Ganze.

Wie die Romantiker namentlich diese Form mit einem neuen Inhalt erfüllten, wie Mendelssohn sie zum sinnverwirrenden Reigen lustiger Elfen und neckischer Kobolde machte, nachdem

Weber und Schubert diese phantastische Welt erschlossen und der Letztere namentlich uns in seinen Instrumentalwerken so bannende Blicke in dieselbe eröffnet hatte; wie Robert Schumann sie uns wieder in anderem Lichte zeigte und wie seinen und den Bahnen Mendelssohn's eine Reihe jüngerer Künstler folgten, ist hier nicht weiter zu untersuchen. Schumann erweiterte das Scherzo durch ein zweites Trio. Die leidenschaftliche Erregtheit, welche sich in der Regel in den Scherzi des Meisters austobt, macht zwei gegensätzliche Trios nöthig, von denen das eine die Grundstimmung mit der süssen Schwärmerei, das andere mit der stürmischen Hast seines Innern näher detaillirt.

Andere derartige individuelle Gestaltungen werden natürlich durch die besonderen Instrumente bedingt, für welche die Sonate bestimmt ist. Es wurde schon früher erwähnt, dass die Form der Sonate auch von zwei und mehr Instrumenten ausgeführt wird. Dabei gilt nur das Grundgesetz, dass mit der wachsenden Zahl der ausführenden Instrumente auch die ideelle wie formelle Bedeutung der Sonate wachsen muss. In ihr kommt überhaupt nicht die einzelne lyrische Stimmung, sondern es kommen eine Reihe einander erzeugender und verdrängender Stimmungen, in einem einheitlichen, fest bestimmten Zuge seelischen Lebens zur Erscheinung. Dieser wird natürlich ein bedeutsamer werden müssen, wenn Zwei sich zu seiner Darstellung vereinigen, wie an der Sonate zu vier Händen. Doch braucht man den zweiten Spieler noch nicht als

eine neue Individualität anzusehen, da er ganz unter denselben Verhältnissen herbeigezogen wird, wie der erste. Anders ist es mit der sogenannten Kammermusik. Hier tritt zum Clavier ein neues Instrument, die Geige, das Violoncello, Horn und dergl. hinzu, oder es vereinigen sich mehrere Instrumente, Violine und Cello, oder Flöte, Clarinette und Horn und dergl. mit dem Pianoforte und jedes dieser neu gewonnenen Instrumente muss als eine besondere Individualität gelten, welche verlangen kann, dass auch sie in dem dargelegten Inhalt sich wieder findet, an dessen Darlegung sie in eigenster Weise Antheil nimmt. Das neu hinzukommende Instrument soll nicht nur die Klangmasse und Klangfarbe bereichern, sondern es soll mit seinen eigensten Mitteln sich ganz selbständig betheiligen an der möglichst reich entwickelten und künstlerisch ausgeführten Darstellung des Gesammtinhalts. Dieser ist seinetwegen ein bedeutsamerer geworden, der ächte Meister zieht kein neues Instrument hinzu, wenn er es nicht seinem eigensten Vermögen entsprechend verwenden und beschäftigen kann.

So wächst die Form heran zum Trio, Quartett, Quintett u. s. w. und der schaffende Künstler tritt allmälig mit dieser Form der Sonate heraus aus dem beschränkten Kreise individueller Stimmungen in der Sonate für Orchester, der Sinfonie, welche nicht mehr nur einen Lebenszug eines Einzelnen, sondern ganzer Perioden zum Inhalt hat. In ihr spiegelt sich nicht mehr nur der subjective Geist

des Menschen, der nur aus sich heraus empfindet, dessen Phantasie durch sich selbst angeregt worden ist, leichte und anregende Bilder zu erzeugen, sondern jener objective Geist, der erfüllt ist von dem offenbar gewordenen Walten des Weltgeistes. Die Wunder der Schöpfung, die Macht der Weltbegebenheiten erweisen sich jetzt wirksam auf die Phantasie des Tondichters und erzeugen dort jene Sonate für Orchester, die Sinfonie, in der die entfesselte Weltseele, wie sie in den Wundern der Natur, in Lust und Leid des Lebens und als Geist der Geschichte lebendig geworden ist, Ausdruck gewinnt. Das Darstellungsobject tritt heraus aus dem engen Raum der mehr beschaulichen Stimmungen, durch welche die einfache Sonate erzeugt wird. Die Sinfonie verlangt, dass grössere Bilder der Natur oder der Weltgeschichte an der Seele des Künstlers vorübergehen, oder dass ihn ein gewaltiges ernstes Geschick mächtig bewegt, wodurch in seiner Phantasie Tonbilder erzeugt werden, so gross und bedeutsam, dass sie den erweiterten Rahmen der neuen Form vollständig ausfüllen und zu ihrer Darstellung auch der gesammten orchestralen Mittel vollständig bedürftig sind.

So schon erscheint die Sinfonie bei Jos. Haydn, dem eigentlichen Begründer dieser ganzen Richtung. Selten nur schweben ihm bestimmte Ideale vor beim Schaffen seiner Instrumentalwerke; er wird vorwiegend nur durch die unschuldige naive Lust am Schaffen, durch jene kindliche Freude

geleitet, die es ihm bereitet, sein volles, an den Wundern der Natur und der bunten Lust des Lebens erglühendes Herz in den neuen Formen offenbaren zu können. Es ist die frischeste Freude an der Natur und dem Leben, die er austönt in der Sinfonie. Das, was auch dem Volksliede zu allermeist Form und Inhalt giebt, das Singen und Klingen, der ganze Zauber der Natur, die laute und stumme Fröhlichkeit des Lebens, das lässt auch seine Instrumentalmusik üppig hervortreiben. Seine Flöten sind die der Idylle, seine Clarinetten oder Oboen die Schalmeien der Hirten, die Hörner und Trompeten sind die Instrumente des Waldes und der ländlichen Festesfreude und in seinem Streicherchor singt und klingt, jubelt und klagt das ganze bewegte Aeussere des Lebens. Daher pflegt er auch mit besonderer Vorliebe die Menuett; sie gerade wurde für ihn die entsprechende Form zum unmittelbarsten Ausdruck schwunghafter, durch die Freude beflügelter, von Lebenslust getragener Empfindung. Die Leichtigkeit der Tanzrhythmik entspricht jener Stimmung, mit der er das Leben am liebsten anschaute, so sehr, dass er sie häufig auf seine Finale überträgt, in denen in der Regel ausgelassener Jubel bis zu toller Neckerei gesteigert herrscht, während ihm im Allegro noch ein gewisser Ernst das Gleichgewicht zu halten sucht, jener Ernst, der auch der Freude erst die rechte Weihe giebt. Das ist hauptsächlich der Inhalt der neuen Sinfonie von Haydn, den er in unerschöpflicher Mannichfaltigkeit, in immer neuer Weise zum Aus-

druck bringt. Aus der ganzen Fülle einer aussergewöhnlichen Innerlichkeit heraus schuf dagegen Mozart seine Sinfonien und damit erst beseelte er das Orchester und machte es zu einem lebendigempfindenden Organismus. Haydn steht noch unter der unmittelbaren Herrschaft seiner Instrumente, er lauscht ihnen ihre Naturlaute ab, um sie in ihren eigenen Zungen reden zu lassen. Mozart macht sie sich unterthänig, um ihnen seine eigene reiche und weiche Innerlichkeit einzuflössen, dass sie ein jedes nach seinem Vermögen seine Sprache reden. Haydn's Gemüthlichkeit erscheint bei Mozart zur Leidenschaftlichkeit gesteigert, und wie Haydn's kindlichfromme Innigkeit bei Mozart zu süsser Sehnsucht wird, so ist der Ausdruck hinreissender Heiterkeit, wie ihn Haydn gewinnt, bei Mozart bis zu überwältigendem, sinnbethörendem Jubel gesteigert. Die Menuett Mozart's entspricht mehr der ältern Form, in der die Grazie vorwiegend ist, verbunden mit der überquellenden Innigkeit seines Innern und dem Glanze seiner heitern Lebensanschauung. Der langsame Satz (meist Andante) ist aus einem Herzen gesungen, das unter den Widerwärtigkeiten und Stürmen der Welt, die unaufhörlich den Frieden zu stören bemüht sind, sich die Freude an allem Schönen, Hohen und Guten bewahrt hat und sehnsüchtig darnach verlangt.

Der Ernst hat hier eine ganz andere Bedeutung gewonnen, als bei Haydn, und dieser giebt endlich auch dem ersten und letzten Satz in den Sinfonien

Mozart's noch andere und erhöhte Bedeutung. Sie ergreifen ungleich mächtiger und tiefer, weil sie uns schon von Stürmen und Kämpfen, von Niederlagen und Siegen berichten, weil sie uns Conflicten gegenüber stellen, in welche das Innere gelangt, wenn es von gewaltigen Entschlüssen bewegt, von grossen Ideen erfüllt ist, oder wenn es sich den Eindrücken der bewegenden Weltseele erschliesst.

Wenn uns die Haydn'schen Sinfonien offenbaren, dass sie durch das äussere Leben in Flur und Wald in der Phantasie des Meisters heraufgezaubert wurden, so ahnen wir, dass es noch höhere Mächte waren, unter deren Gewalt Mozart stand; dass seinem lauschenden Ohr selbst in Flur und Wald nicht nur noch wunderbarere Klänge zugeführt worden waren, sondern dass ihm auch der, die Geschicke der Menschheit leitende Weltgeist schon manches Geheimniss offenbart hatte. Dieser neue Inhalt, der damit der Sinfonie erschlossen wurde, erforderte indess wieder eine noch gewaltiger herausgebildete Technik, und diese zu gewinnen war erst dem grössern Meister der Instrumentalmusik und der Sinfonie im Besondern, Beethoven, beschieden. Nur bei einigen hat dieser selbst Andeutungen gegeben über die Vorgänge in seinem Innern, welche seine Sinfonien hervortreiben liessen. Die andern verrathen es selber, dass ihr Schöpfer von viel mächtigeren Vorgängen erregt ist als jeder seiner beiden grossen Vorgänger auf diesem Gebiet. Während sie sich in ihrem Orchester

meist nur der Clarinetten oder Oboen bedienten, bedurfte Beethoven von vornherein beider für sein Orchester und dies verstärkt er ausserdem noch in den vereinzelten Fällen durch Piccoloflöte, Contrafagott, Serpent, durch Posaune, Becken, Triangel und grosse Trommel, und dieser vermehrte Apparat ist nur durch die höhere Aufgabe geboten, die der Meister sich stellte. Mit den ersten beiden Sinfonien, Op. 21 und 36, hatte er sich auf die Höhe Mozart's gestellt. Schaffensdrang und Schaffensfreude halten alles Andere, was in ihm sonst noch empor möchte, gefangen oder vereinigen doch alles andere Widerstrebende zu einheitlichem Zuge. Erst mit der dritten Sinfonie — der Eroica — beginnt die Reihe der wunderbaren Offenbarungen, die der Meister von da an in jedem seiner derartigen Werke gab und die ihm seine unerreichbar hohe Stellung auf dem Gebiet der Sinfonie zuweisen. Es ist bekanntlich das Bild eines Heros — wie wir wissen Napoleon's — das diese Sinfonie erzeugte. Die vierte giebt dann wohl ein Stück eigenen Lebens, aber in so grossen und weiten Umrissen, dass Jeder von uns darin sich wiederfindet. Die fünfte führt uns ein in die gewaltigen Kämpfe der gesammten Menschheit und zeigt uns den endlichen Sieg alles Guten und Schönen. Mit der Pastoral-Sinfonie veröffentlicht Beethoven dann eine Art Programm. Er näherte sich mit dieser Sinfonie dem Haydn'schen Standpunkt, aber wie anders erfasst er seine Aufgabe! Haydn lauscht der Natur das ab, was in ihr singt und klingt, um es künstlerisch zu verwerthen.

Als Beethoven seine Pastoral-Sinfonie schrieb, war bereits jenes furchtbare Ereigniss für ihn eingetreten, das ihn vereinsamen liess inmitten ländlicher Lust und Fröhlichkeit. Da konnte er schon nicht mehr die Natur copiren, die Stimmen des Waldes und Feldes waren längst verstummt für ihn, sie lebten nur noch in seiner Phantasie. Ein ähnlicher Zug geht durch die achte Sinfonie, nur dass hier Alles Jubel und Freude athmet. Die siebente dagegen führt uns wieder gewaltige Ereignisse, Streben und Ringen, Streiten und Siegen, Klage und Jubel vor und in der neunten hat der Meister dann ein Werk geschaffen, das lange Zeit eine wahre Apokalypse für unsere auslegungssüchtigen Aesthetiker geworden ist. Es ist hier nicht der Ort, die Programme, welche zu dieser gewaltigsten aller Sinfonien geschrieben wurden, zu kritisiren, oder ein neues aufzustellen, nur die Stellung, welche sie überhaupt in der Entwickelung der Form einnimmt, sei mit wenig Worten näher bezeichnet. Der halt- und grundloseste Vorwurf, den man dem Werke gemacht hat, ist jedenfalls der, dass es in ungerechtfertigter Weise den Gesang zu seiner Darstellung herbeizieht. Allerdings ist die Sinfonie ihrem Wesen und ihrer Entwickelung nach Instrumentalform, aber dass sie es unter allen Umständen bleiben müsste, ist damit doch noch nicht gesagt. Wenn es nicht stillos erscheint, nicht blos der Vocalmusik die Instrumentalmusik zur Hülfe beizugeben, sondern sogar reine Instrumentalsätze dabei einzuführen, so kann es doch auch nicht unzulässig

sein, wenn umgekehrt die Instrumentalform den Gesang herbeiruft, wo ihre eigenen Mittel nicht ausreichen. Und dass das in der neunten Sinfonie der Fall ist, bedarf kaum eines Nachweises. Bei den ungeheuren Dimensionen, welche die ersten drei Sätze des gigantischen Werkes gewonnen haben, bei der von Satz zu Satz sich steigernden Ausdrucksfähigkeit, welche die Instrumente anstreben, ohne sie doch in der Weise zu erreichen, wie es der Meister wünschte, bedurfte es für den letzten Satz neuer Mittel, welche noch eine Steigerung ermöglichten und zugleich den nöthigen Ausdruck gewährten, und diese gaben nur die Menschenstimmen. Alles drängt von vornherein nach dem erlösenden Wort, das hier nicht ausbleiben konnte und durfte. Wenn es ursprünglich nicht beabsichtigt war, so konnte es schon nach Beendigung des ersten Satzes für den Meister gar keinem Zweifel mehr unterliegen, der letzte Satz musste den Gesang im weitesten Umfange mit hinzuziehen.

Einen neuen Inhalt vermittelten dann die Romantiker: Schubert, Mendelssohn und Schumann, der Sinfonie, indem sie in ihr das wunderbare Leben der phantastischen Zauberwelt Gestalt werden liessen. In seiner Cdur-Sinfonie namentlich erschloss Schubert diese neue Welt künstlerischer Darstellung in ihrer ganzen Pracht und Herrlichkeit und Mendelssohn und Schumann bevölkerten sie dann mit Elfen und Kobolden, mit guten und bösen Geistern, und zeigten sie uns in ihrem wunderbaren Treiben ausgestattet mit dem

verschwenderischen Reichthum einer ununterbrochen gestaltenden Phantasie.

Als eine besondere Form der Sonate oder Sinfonie ist das Concert — in welchem ein — oder das Doppelconcert, in dem zwei — oder Tripel-Concert — in welchem drei — Soloinstrumente aus der Masse der übrigen Instrumente heraustreten und sich zunächst durch Entfaltung virtuoser Künste, die sonst im Orchester ausgeschlossen sind, ganz besonders Geltung zu verschaffen suchen. Die Form, in der das geschieht, ist in der Regel die Sonatenform, auf drei Sätze beschränkt: Allegro, Adagio und Rondo. Das Concert, das nur der Technik dient, hat keine künstlerische Bedeutung. Diese erlangt es erst, wenn in dem Wettstreit der individuellen Ausbildung des Concertspielers mit der allgemeinen des Orchesters sich eine bestimmte Idee entwickelt.

4.

Die dramatischen Formen.

Das Wesen der dramatischen Musik und ihrer Formen wird selbstverständlich wiederum durch das dramatische Gedicht bedingt, und zwar so, dass man ohne dasselbe kaum von einer dramatischen Musik sprechen kann. Denn dramatisch wird die starke innere Regung, die Bewegung der Seele erst dann, wenn sie sich bis zum entscheidenden Wollen und selbstbewussten Thun steigert, wenn die mächtig angeregte Empfindung zur offenkundigen That führt. So weit aber vermag die Musik bekanntlich nicht zu folgen. Sie nimmt weder direct Antheil an der Bewegung der Gedanken und Ideen, noch an der thatsächlichen Motivirung oder Lösung des Conflicts, sondern unterstützt sie nur und lässt uns ihre Bedingungen empfinden, so dass wir ihre innere Nothwendigkeit nicht nur begreifen, sondern an uns selbst so lebendig wahrnehmen, als wären wir selbst davon betroffen, selbst dabei betheiligt. Die Tonkunst

vermag die äusseren Umstände, welche die Gefühle, Affecte und Leidenschaften der handelnden Personen so erregen, dass sie in Entschlüsse und Handlungen ausbrechen, ebenso wie die That selbst nur in selteneren Fällen kaum entfernt anzudeuten; aber den gesammten innern Prozess, von der leisesten Regung bis zum Ausbruch in die That, weiss sie so überzeugend darzustellen, sie vermag die Situationen, in welche die handelnden Personen durch die Macht der Umstände, wie durch ihr eigenes Naturell gedrängt werden, mit so künstlerischer Gewalt auszuprägen, dass wir sie an uns selbst wahrnehmen, sie mit durchleben, und dass sich uns mit zwingender Gewalt das Bewusstsein von der Nothwendigkeit nicht nur einer, sondern einer bestimmten That aufdrängt. Die äussere Schaustellung zeigt uns, und durch das Wort erfahren wir von der tiefen Schmach, die einer „Donna Anna“ angethan worden, von dem schweren Leid, das „Leonore“ trägt; aber erst nachdem die Musik hinzutritt, empfinden wir Beides unmittelbar an uns selber. Wir werden mitempfindende Zuschauer und fühlen uns dort zur Rache, hier zur heroischen That gedrängt.

Das ist die eigentliche Bedeutung der dramatischen Musik. Wie die Lyrik kehrt auch sie das innerste Leben hervor, aber nicht in einzelnen Ergüssen, welche die Empfindung lostrennen vom gesammten Menschen, sondern zusammengefasst zur Totalität und in Beziehung zur umgebenden Aussenwelt. Das E t h i s c h e im Menschen liefert ebenso

den Stoff für das Drama wie für die Lyrik und das Epos.

Der Lyrik wird das dichtende Subject selbst zum Stoff. Die Darstellung seiner Innerlichkeit setzt sie sich zum Ziel und die Aussenwelt gilt ihr nur, so weit sie in dem Prozess individueller Erregung aufgeht. Epos und Drama dagegen wenden sich der Aussenwelt zu; sie fassen das Ethische im Menschen in seinem Verhältniss zur äussern Umgebung, als die Thaten, in denen es sich offenbart; jenes, indem es davon als vergangen erzählt, dies, indem es das Vergangene als gegenwärtig vor unseren Augen entwickelt. Selbstverständlich schliessen sich diese verschiedenen Weisen der Darstellung nicht gegenseitig aus, sondern sie durchdringen sich im Gegentheil derartig, dass jede ihre Eigenthümlichkeit bewahrt und doch in Gemeinschaft mit der andern erscheint. Die Lyrik wird in diesem Sinne episch, und das Epische lyrisch und dramatisch. Das Dramatische aber vereinigt Lyrik und Epik. Der Stoff der Lyrik, die substantielle Empfindung wird die erzeugende Ursache, der, der Epik, die äussere Welt aber der Schauplatz der dramatischen Handlung.

Die Lyrik wird dramatisch, indem sie sich personificirt; indem sie aus ihrer genügsamen Selbstbeschaulichkeit heraustritt und die verschiedenen Empfindungen, denen sie sonst vereinzelt Ausdruck zu geben bemüht ist, unter sich in Beziehungen setzt und zu einem organisch entwickelten Lebenszuge verbindet, erzeugt sie einen bestimmt ausge-

prägten Charakter, der nothwendiger Weise in Verkehr mit der ihn umgebenden Welt tritt und gezwungen wird zu handeln, um sie sich zu unterwerfen, oder sich unterordnend ihr anzuschliessen.

Zunächst hat demnach das Drama die Aussenwelt zu seiner Voraussetzung, allein nicht nur in thatsächlicher nackter Wirklichkeit, sondern so wie sie sich in der Phantasie des schaffenden Dichters gestaltet in freier künstlerischer Auffassung. Daher ist es dem schaffenden Künstler auch gestattet, sich seine Welt zu erträumen; aber diese muss dann alle Bedingungen möglicher Existenz in sich tragen, so dass innerhalb dieser Welt Alles ebenso natürlich verläuft, wie in der der Wirklichkeit. Die Welt der Phantasie — die Mährchen- und Sagenwelt — ist dem Drama so wenig verschlossen, wie die geschichtlich gewordene; aber inmitten der durch das Wunderbare gesetzten Schranken hört das Wunder selbst auf. Diese geträumte Welt entwickelt sich ebenso in stetem Zusammenhange wie die Welt der Wirklichkeit.

In diese fertige Welt thatsächlicher Voraussetzungen tritt nun das Individuum mit seinen Sonderinteressen und Ideen und sucht ihnen hier Geltung zu verschaffen. Das Streben nach Erreichung dieses Ziels von dem Moment der Entschliessung bis zu dem Augenblick, in welchem es sich herausstellt, dass es gewonnen oder verfehlt ist, heisst die Handlung im dramatischen Kunstwerk. Diese entfaltet sich zunächst im Dialog.

Es erscheint das auf den ersten Moment un-

haltbar, weil man leicht geneigt ist, den Dialog als den Stillstand der Handlung anzusehen; und in der That giebt es Kunstrichter genug, „die,“ wie Lessing sagt, „einen so materiellen Begriff mit dem Wort „Handlung“ verbinden, dass sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so thätig sind, dass sie eine gewisse Veränderung des Raums erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füssen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen, und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreisst und der Frosch die Maus an's Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, dass auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung ist.“ Da hiervon zunächst der Dialog Kunde giebt, so darf man mit Recht behaupten, dass sich in ihm zuvörderst die Handlung entfaltet. In ihm namentlich stellt sich der gesammte Prozess dar, wie durch äussere Umstände und entgegenstehende Interessen, Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen erregt, und diese zu Entschlüssen und endlich zum Ausbruch in die offenkundige That gedrängt werden. Damit genügt der Dialog zugleich einem Haupterforderniss der dramatischen Handlung, indem er zur schärfsten Charaktererzeichnung der betreffenden Personen, auf deren psychologischer Wahrheit hauptsächlich der Glaube an die Mög-

lichkeit und Wahrscheinlichkeit der Ereignisse beruht — wesentlich beiträgt.

Im weitern Verlauf der Handlung wird der Held dann in Situationen geführt, aus denen für ihn durch die Summe der Schwierigkeiten, die ihm bei der versuchten Verwirklichung seiner Zwecke entgegentreten, Verwickelungen entspringen, die er entweder überwältigt, wie in der Komödie, oder denen er unterliegt, wie in der Tragödie. Nicht in abstracter Fassung, sondern in bestimmten Persönlichkeiten verkörpert, kommt dabei das ganze Wechselspiel des inneren Lebens zur Erscheinung. Durch die Verschiedenheit ihrer Individualität und die dadurch hauptsächlich bedingten anderen Interessen der verschiedenen handelnden Personen werden diese veranlasst, auf einander einzuwirken, einander in veränderte Richtung zu drängen, so dass der Verlauf des Ganzen in fortwährend lebendiger Bewegung erhalten bleibt.

Hieraus ergiebt sich, dass die äussere, sichtbare Darstellung, das körperliche Erscheinen der Personen, dass Decoration und Action nicht absolut nothwendige Erfordernisse des Dramatischen sind. Der künstlerische Zweck desselben: die Entäusserung innerer Vorgänge im Dialog, wird durch die Schaustellung nur verstärkt, nicht aber auch in veränderte Beziehung gebracht. Sie ist nicht gering zu achten, aber doch nur äusseres Hülfsmittel.

Die durch Decoration und Kostüm, Action, Mienen- und Gebehrdenspiel vermittelte äussere Anschaulichkeit der Handlung ist

natürlich durchaus geeignet, die Reproduction des innern Verlaufs der Handlung zu unterstützen und lebendiger zu machen; absolut nothwendig aber erscheint sie nur für weniger fein organisirte Naturen. Diese äussere Schaustellung zeigt die Träger der Ideen auch in ihren endlichen Beziehungen, in ihren niederen Graden der Existenz und zieht sie dadurch entschieden herab aus der Höhe idealer Verklärung, auf welche sie das Drama stellt. Wir werden daher dramatische Stoffe finden, die sich der äusseren Schaustellung gänzlich entziehen, die daher der oratorischen Darstellung, welche jenen äussern Apparat durch die Phantasie in weit entsprechenderer Weise ersetzen lässt, zugewiesen werden.

Das stellt sich noch klarer heraus bei der Untersuchung des Antheils, den die Tonkunst an dem Verlauf des Dramatischen nimmt.

Zunächst muss uns das Drama über die erste Bedingung seiner Existenz, über den Boden, auf dem es sich abspielt, orientiren. Es führt uns in eine Welt bestimmter localer und zeitlicher Voraussetzungen, die uns in Decoration und Kostüm vermittelt werden und an deren Darstellung sich auch die Tonkunst, natürlich in ihrer Weise, nicht gegenständlich, sondern nach ihrer poetischen Wirkung auf das Gemüth zu betheiligen vermag. Sobald die Zeit, in welcher das betreffende Drama sich abspielt, eine bestimmte Physiognomie zeigt, oder wenn der Ort, auf dem es sich vollzieht, besondere Stimmungen hervorzurufen im Stande ist,

vermag die Tonkunst sich an ihrer Darstellung schon in eingehendster Weise zu betheiligen, und sie thut dies meist nachhaltiger und wirksamer, als Decoration und Kostüm. Es braucht hierbei nur an Weber und seine Nachfolger Meyerbeer und Wagner erinnert zu werden, die Meisterstücke solcher musikalischer decorativer Malerei gegeben haben. Die raffinirteste Decorationskunst wird uns nicht so unmittelbar Luft und Duft des deutschen Waldes, aus dem „Der Freischütz“ entstammt, oder die Zeit der Aventiure und mannhaften Ritterlichkeit, aus welcher „Oberon“ und auch „Euryanthe“ hervortreiben, zum unmittelbaren Bewusstsein zu bringen, wie das Weber hier mit seiner Musik thut, und die wenigen Nummern Musik zur „Preziosa“ wirken nach dieser Seite ungleich eindringlicher als die durchdachtesten Künste der Regie. Gluck und unter den jüngeren Meistern Mendelssohn haben Beide ihrer Anschauung von der Welt des griechischen Alterthums beredten Ausdruck gegeben; Schumann schildert in seiner „Peri“ die Pracht des Orients mit den hellsten Farben, und mit noch blendenderen Farben hat Wagner uns eingeführt in das Mysterium der mittelalterlichen Romantik. Wer aber wollte es wagen, uns in Decoration und Kostüm so durch alle Zeiten der Herrlichkeit und der Schmach des jüdischen Volks zu führen, wie das Händel in seinen Oratorien gethan hat?

Die besonderen Ausdrucksweisen aber, welche die Tonkunst sowohl durch nationale Einflüsse, wie

durch ihre Beziehungen zur Natur gewonnen hat, machen sie selbst fähig, an der Darstellung der localen Bedingungen, unter welchen die Handlung vor sich geht, sich zu betheiligen. Es sei hier nur an den „türkischen Marsch“ von Beethoven, an die Musik zur „Preziosa“ oder das erste und zweite Finale im „Oberon“, an die entsprechenden Stellen in „Die Entführung aus dem Serail“ oder „Idomeneus“ und zahlreiche andere in Mozart's Oper erinnert, in denen echt nationale Musik aufgeboten ist, um die Zeit der Handlung zu charakterisiren. Dass ferner durch die Aufnahme gewisser Localtöne und die weitere Ausführung durch die Musik der Ort der Handlung treffend charakterisirt wird, bedarf kaum eines weitern Nachweises; wir brauchen nur an die Hirtenmusik in Händel's „Messias“ und in Bach's „Weihnachts-Oratorium“, an die Gartenscene im „Oberon“ oder in Meyerbeer's „Hugenotten“ wie an die zahlreichen entsprechenden Stellen im „Freischütz“ u. s. w. zu erinnern.

Daher ist auch die Welt des Wunderbaren ein viel günstigerer Stoff für das musikalische, als wie für das recitirende Drama. Die Musik vermag das ganze phantastische Getriebe dieser erträumten Welt, weil sie eben gegenstandslos ist wie diese, so darzustelleen, dass wir den künstlichen Mechanismus übersehen und in einer realen Welt zu leben wähnen und träumen.

Das Thatsächliche, was das Dramatische zu seiner Voraussetzung hat, erfahren wir zunächst

im Dialog, welcher in der recitativischen Weise des Gesanges erfolgreich unterstützt wird. Wie wir hinlänglich nachwiesen, wird durch die klangvollen Accente nicht nur die Bedeutung der einzelnen Worte erhöht, sondern sie treten auch in lebendigere Beziehungen zu einander. Dabei wird durch die instrumentalen Ritornelle und Intermezzi die Einbildungskraft unterstützt und der innere Zusammenhang der Worte zu sinnlich wahrnehmbarer Gewissheit gemacht. Die einzelnen bedeutsamen Worte werden nicht nur vor den weniger bedeutsamen schärfer hervorgehoben, sondern zugleich unter sich in engere Beziehungen gesetzt, so dass ihr Sinn verständlicher und unmittelbar fühlbar wird. Indem der Componist den Worten, sie mit seiner Musik illustrirend, folgt, muss der Dialog eine ungleich höhere Bedeutsamkeit und Verständlichkeit gewinnen. Es erscheint daher vollständig gerechtfertigt, für die Oper den durchweg gesungenen Dialog zu fordern, weil der recitativische Gesang die Entwickelung und Motivirung der Handlung ausserordentlich fördern hilft.

Bis hierher verhält sich die Musik immer noch vorwiegend decorirend. Dramatisch wird sie erst dadurch, dass sie Antheil nimmt an der Darstellung des Kampfes der Ideen. Dies vermag sie aber nur indirect, indem sie die Charakterzeichnung der handelnden Personen nicht nur unterstützt, sondern geradezu vollenden hilft. In ihnen erscheinen die Ideen verkörpert, welche den gesammten dramatischen Verlauf bedingen,

sowohl die, welche diese Welt der Voraussetzungen beherrschen, als auch die, welche als ein neues fremdes Element hinzutreten, indem dann der Kampf dieser Ideen persönlich wird, wird er dramatisch, und zwar um so mehr, je schärfer die Charakterzeichnung ist; ganz besonders hierauf beruht die Wahrheit des dramatischen Verlaufs. Welch ausserordentlich reiche Mittel für eine solche Charakterzeichnung aber die Tonkunst besitzt, das ist schon hinlänglich von uns nachgewiesen. Hier hat diese Kunst ihr eigenstes Gebiet; den Geist nach seinem innern Leben zu fassen, das ist ja ihre specielle Aufgabe. Wir wiesen nach, dass im Wort nicht mehr der Gesammtorganismus des Geistes zur Erscheinung gelangt, sondern schon eine besondere Form desselben in Beziehung gebracht zur Begriffswelt, während der Gesammtorganismus der Tonkunst das treueste, unmittelbarste Abbild des ganzen Organismus des Geistes ist. So wird die vollste psychologische Wahrheit der Charakterzeichnung erst durch die Betheiligung der Tonkunst ermöglicht. An der thatsächlichen Motivirung und Lösung des Conflicts wie an der Bewegung der Gedanken und Ideen vermag sie nicht direct Antheil zu nehmen, aber sie unterstützt Beides, indem sie uns einen Einblick gewährt in die geheime Werkstatt des Geistes, bis dorthin, wo die unsichtbaren Fäden des gesammten Handelns zusammenlaufen. Sie legt uns so die Bedingungen, unter denen die Handlung sich vollzieht, zu eigenem Empfinden nahe, so dass wir sie so an

uns wahrnehmen, als wären wir selbst dabei betheiligt. Das ist Sinn und Wesen der dramatischen Musik.

Darnach lassen sich die dramatischen Stoffe, bei welchen die Musik Antheil an ihrer Darstellung nimmt, leicht von denen scheiden, die einen solchen ausschliessen. Unabweisbar erscheint sie, wo das Dramatische den hier bezeichneten Verlauf nimmt, in dem die substanzielle Empfindung Grund und Boden der dramatischen Handlung bildet; es entziehen sich ihr aber alle Stoffe, in welchen mehr die geistige Bewegung der Gedanken, die Idee in abstracter Fassung, den Kern bilden; denn dieser vermag die Musik nicht zu folgen. Jene philosophischen Tendenzdramen, in denen das abstracte Denken die Gefühle, Leidenschaften und Affecte, die Situationen, Verwickelungen und die Handlung beherrscht, gewähren der Musik keinen Raum für ihre Darstellung.

„Faust“, „Hamlet“ und „Nathan der Weise“ verlieren, als Opernstoffe behandelt, ihre ganze Bedeutung, während „Don Juan“, weil in ihm nur die Leidenschaften den ganzen dramatischen Verlauf bedingen, die Betheiligung der Tonkunst geradezu erfordert. Wohl sind „Faust“ und sogar „Hamlet“ als Opernstoffe behandelt worden, aber es war dies eben nur dadurch möglich, dass beide Stoffe ihre ursprüngliche Bedeutung aufgaben, dass sie zu ganz gewöhnlichen Liebesaffairen herabgedrückt wurden, bei denen nur die Namen noch an

das Original erinnern, aber die Charktere vollständig verändert sind.

Auf dieser Eigenthümlichkeit der Stoffe und der Besonderheit des Antheils, den die Musik daran nimmt, beruht weiterhin die Scheidung des Musikdramas in Oratorium und Oper. Wir erkannten, dass es dramatische Vorlagen giebt, die durchaus ihre Beziehungen zur äussern endlichen Welt verlieren müssen, damit sie auf den ihrer würdigen Standpunkt, auf die ideale Höhe der Anschauung zu stehen kommen, welche ihre ursprüngliche Bedeutung erfordert. Wir werden bei der nähern Betrachtung dieser beiden Arten des Musikdramas Stoffen begegnen, die auf so enggeschlossenen psychologischen Prozessen beruhen, dass sich ihre Beziehung zur äussern Welt von selbst ergiebt und jede äussere Darstellung derselben als unnützer Aufwand erscheint, und solchen, die eine so ausserordentliche welthistorische Bedeutung haben, dass sie nicht anders als in ausgebreitetster Beziehung zur Welt gedacht werden können, so dass selbst die imposanteste Theaterwirklichkeit dagegen zum Zerrbilde werden muss. Diese Stoffe gehören dem Oratorium an, das auf diese äussere Darstellung von vornherein verzichtet. Selbstverständlich gehören dann die Stoffe der Oper zu, bei denen diese äussere Schaustellung die Darlegung und entscheidende Auffassung des dramatischen Verlaufs der Handlung mit all ihren Motiven erleichtert.

Neben diesen beiden Gattungen des Musikdramas betrachten wir noch eine dritte etwas näher, welche

allerdings streng genommen noch nicht zu den dramatischen Formen gehört, die Cantate, sondern nur den Uebergang von den lyrischen Formen zum Drama bildet, doch so, dass sie diesem näher verwandt ist, wie jenen. Die speciellere Betrachtung und Vergleichung dieser Formen wird das Wesen des Dramatischen und der dramatischen Musik uns noch klarer zum Bewusstsein bringen.

---

a. Die Cantate.

Den Inhalt der Cantate bildet ein so bedeutsamer Zug des Seelenlebens, dass es nicht genügt, ihn nur in einzelne Vorgänge und Zustände zu zerlegen, sondern auch, wie beim Drama, die einzelnen lyrischen Stimmungen zu personificiren. Wie bei der Motette werden die Einzelzüge möglichst ausführlich in gewisser Selbständigkeit dargestellt, aber zugleich so, dass einzelne Personen dabei fast mit dramatischer Lebendigkeit heraustreten. Die Cantate gewinnt damit eine dem Drama ähnliche äussere Anordnung und einen ähnlichen Verlauf, allein es fehlt ihr noch der Kern der dramatischen Bewegung, der Conflict. Sie individualisirt auch Personen, aber diese sind sämmtlich von denselben Interessen belebt, so dass sie sich gegenseitig nicht beengen und hindern, sondern im Gegentheil unterstützen. Das Streben aller ist auf einen gemeinsamen Punkt gerichtet; sie sind alle in den Bemühungen vereint: ein und denselben Grundzug menschlichen Empfindens zur Geltung zu bringen

und zu verherrlichen, und dies Bestreben gewinnt nur in der Besonderheit der durch Alter oder Geschlecht, durch Stand oder Bildung, oder anderweitig unterschiedenen darstellenden Personen verschiedenen Ausdruck. Um den Inhalt der Cantate zur Erscheinung zu bringen, vereinigen sich jetzt meist einzelne, in der Regel allegorische Personen oder Vertreter einer bestimmten Klasse zur Ausführung ein- und mehrstimmiger Solosätze, und zugleich mit grösseren, zum Chor verbundenen Massen. Das Bedürfniss nach mehr dramatischer Darstellung dieser verschiedenen Zustände ist in der Regel so gering, dass im 17. Jahrhundert vorwiegend Cantaten für eine Singstimme geschrieben wurden. Sie waren aus dem Bestreben hervorgegangen, einer zu einem ganzen Lebenszuge ausgeweiteten Stimmung ausführlichere Darstellung zu geben, als es im Liede und den verwandten Formen geschehen konnte, und so lag es zu nahe, zu der einen Solostimme noch eine zweite und dritte u. s. w. hinzu ziehen, ihnen im Chor einen weitern bedeutsamern Träger der Stimmung noch zuzugeben, und vor Allem auch die Instrumentalmusik mit hinzuzufügen. Wir fanden, dass dies für die Form des Liedes schon von ausserordentlicher Bedeutung wurde, und da die dramatischen Formen und die Cantate ganz speciell aus der Lyrik hervortreiben, so ist es klar, dass auch die Cantate der Instrumentalbegleitung nicht entbehren kann und zwar nicht nur als Clavier- oder Orgel-, sondern geradezu als Orchesterbegleitung. Als solche ge-

winnt sie bei der Cantate eine so reiche Verwendung, wie nur bei den bisher betrachteten lyrischen Formen; diese und die aus ihr hervortreibenden Formen: Lied, Arie, Duett, Terzett und Ensemblesätze aller Art finden in der Cantate hauptsächlich ihren Platz.

Ihrem Inhalt nach unterscheidet man die geistliche und die weltliche Cantate; jene hat in der Regel ein Kirchenlied — oder auch wohl einen Abschnitt aus der Bibel zum Text, die weltliche Cantate wird ganz besonders zur Feier eines weltlichen Festes geschrieben und ist dann zugleich meist allegorischen Inhalts.

Die geistliche Cantate hat unstreitig in Joh. Seb. Bach ihren Höhepunkt erreicht. Das Empfinden der ganzen grossen, in die Wunder des Reiches Gottes sich vertiefenden Gemeinde, dem das Kirchenlied zum Ausdruck dient, gestaltet er hier in seinen einzelnen Zügen. Er tönt es aus in vier- und mehrstimmigen Chören und verfeinert es zugleich im ein- und mehrstimmigen Sologesange; dabei zieht er im weitesten Maasse die instrumentalen Darstellungsmittel mit hinzu, weil sie erst den erschöpfenden Ausdruck individueller Empfindung ermöglichen. Das Kirchenlied gewinnt für unseren Meister fast die Bedeutung eines dramatischen Gedichts: aus der lebendig empfindenden Masse — aus der Gemeinde — heben sich einzelne Glieder derselben als Solostimmen zu mehr subjectiv verfeinertem Ausdruck heraus, und dabei unterlässt der Meister selbst nicht, wenn auch nur

instrumental, an äussere Begebenheiten zu erinnern, um einen gewissen Grad dramatischer Wahrheit zu erreichen.

Einen nahezu dramatischen Verlauf nehmen die Cantaten, in welchen die Zion oder Christus mit der gläubigen Seele im Gespräch eingeführt werden, wie in der Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss“.

Die Form der Cantate ist bis auf die neueste Zeit namentlich in der protestantischen Kirche gepflegt worden; neben dem Kirchenliede und den biblischen Texten sind auch eigene Cantaten-Texte gedichtet worden, die gleich auf die verschiedenen Formen: Recitativ, Arie, Duett, Terzett, Chor und Ensemble die nöthige Rücksicht nehmen.

Besonders bemerkenswerth ist unter diesen neueren Werken Mendelssohn's Sinfonie-Cantate (Op. 52). Durch das Motto, das der Meister dem Werk vorausschickt, es sind die Worte Luther's: „Sondern ich wöllt' alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat“, — bezeichnet er hinreichend die Stellung des Werkes innerhalb dieser Form.

Joh. Seb. Bach hatte die instrumentalen Mittel seiner Zeit in den Dienst dessen gestellt, der sie geschaffen, und der jüngere Meister betrat denselben Weg, indem er auch die selbständigen Instrumentalformen herüber nahm, in den Dienst dessen, der sie gegeben und gemacht. In diesem Sinne entstand die Instrumentaleinleitung, welche die drei Hauptformen, in denen die Instrumentalmusik jetzt entwickelt ist: Allegro, Allegretto

(an Stelle des Scherzo) und Adagio (religioso), zu einem instrumentalen Lobgesange vereinigt. Mendelssohn betrachtet sie auch als Einleitung und fasst sie als No. 1 zusammen. Die anschliessende Cantate, aus Recitativen, Solis, Chören und Chorälen bestehend, giebt dann der Stimmung präcisern und verständlichern vocalen Ausdruck.

Auch der Messtext wird jetzt meist in Form der Cantate behandelt. Er besteht bekanntlich aus mehreren Abschnitten: dem „Kyrie", „Gloria", „Credo", „Sanctus", „Benedictus", „Agnus" und „Dona nobis pacem", die bei der kirchlichen Feier, welche sie begleiten, nicht weiter gegliedert werden können. Die Behandlung in Form der Cantate, wie sie Bach und Beethoven und nach ihnen eine Reihe jüngerer Meister vertraten, entspricht daher dem kirchlichen Bedürfniss nicht mehr. In Bach's H-moll-Messe wird das Kyrie schon zu drei verschiedenen Sätzen verarbeitet, und hierin schliesst er sich noch der ältern Anschauung an; nach den ältesten Verordnungen sollte dreimal „Kyrie eleison" und dann ebenfalls dreimal „Christe eleison" und dann wieder dreimal „Kyrie eleison" gesungen werden. Das Gloria zerlegt Bach in sechs vollständig von einander geschiedene Sätze, und in gleicher Weise werden die übrigen Hauptabschnitte zerlegt, dass die Messe in 24 ganz bestimmt geschiedene Tonsätze zerfällt.

In ähnlicher Weise werden auch das Requiem

und das Magnificat zergliedert und in kleinere Abschnitte getheilt.

Die weltliche Cantate ist in der Regel Gelegenheits-Cantate, durch welche ein profanes Fest ausgezeichnet wird. Wie bereits erwähnt, ist der Text meist allegorisirend gehalten. So sind in der Glückwunsch-Cantate „für einen Sächsischen Prinzen“ von Bach: „Lasst uns sorgen, lasst uns wachen über diesen Göttersohn“ neben Herkules auch die personificirte Wollust und die Tugend in Recitativ und Arie eingeführt. In der Cantate „auf hohes Geburts- und Namensfest des Königs August II. von Polen und Churfürsten von Sachsen“ treten neben dem Chor auch die Flüsse: die Weichsel, die Elbe, die Donau und die Pleisse in Recitativen und Arien mit ihrer Huldigung hervor. In einer Cantate zum Namensfest König August II. werden Diana, Endymion, Pan und Pales herbeigeholt, um dem König zu huldigen. Ausser dem Anfangs- und Schlusschor sind es meist Recitative, Arien und Duette, die in der Cantate Aufnahme finden.

Dicht auf der Grenze des Dramas stehen die Cantaten, welche Göthe dichtete. „Rinaldo“ ist im Grunde eine dramatische Scene; der Stoff, dem sie entnommen ist, wurde auch als „Armida“ unter Andern von Graun, Hasse, Haydn und Gluck als Oper behandelt. Die erste Walpurgisnacht steht dagegen noch vollständig auf dem Boden der Cantate. Sie behandelt einen nur gedachten Vorgang, der nicht um seiner selbst willen

erfunden ist und in gewissem Sinne dramatisch dargestellt wird, sondern um den Geist zweier, hart einander berührender Welten, der altgermanischen und der christlichen, scharf neben einander zu stellen. Daher sind auch die Personen durchaus nicht individuell gefasst, sondern nur als Typen. Die Druiden, die heidnischen Wächter und der Chor des Volkes sind Repräsentanten des altheidnischen, der Chor der christlichen Wächter des neuen Geistes, und in diesem Sinne schrieb Mendelssohn seine Musik dazu. Er behandelt die einzelnen Momente viel ausführlicher, als das dargestellte Drama überhaupt gestattet. Ganz besonders sind die Chöre, die im Drama möglichst schlagfertig auf den knappsten Ausdruck zurück geführt werden müssen, breit und reich ausgeführt, wie in der Cantate, bei welcher der Phantasie überlassen wird, die äussere Schaustellung des Dramas zu ersetzen. So lange der anscheinend dramatische Verlauf einer Begebenheit sich nicht an innerlich wie äusserlich vollständig individuell abgeschlossenen Persönlichkeiten vollzieht, so lange diese vielmehr allegorisch oder symbolisch und als allgemeine Typen gefasst sind, bietet er den entsprechenden Stoff für die Cantate, aber nicht für das Musikdrama, sei es Oper oder Oratorium.

---

b. Das Oratorium.

Die über das innerste Wesen dieser Form des Dramas bisher gegebenen Andeutungen lassen schon erkennen, dass der Antheil, welchen die Musik an der Darstellung hier gewinnt, bedeutend grösser ist als bei der Oper. Diese erreicht einen grossen Theil ihrer Wirkung durch die äussere Schaustellung. Sie führt das Ereigniss mit allen seinen Einzelheiten auch unserm äussern Auge vor. Dadurch aber wird selbstverständlich die Mitwirkung der Musik beschränkt, auf den kürzesten, schlagendsten Ausdruck eingeengt. Im Oratorium dagegen wirken Poesie und Musik ganz ungehemmt und durch nichts gehindert. Diese beiden Künste allein stellen den dramatischen Verlauf nur in seinen psychologischen Prozessen dar; hier ist daher Alles Stimmung und daher überall zugleich die Anforderung gestellt, diese zu recht vertieftem, reich entwickeltem Ausdruck zu bringen. Je ausführlicher und überzeugender dies geschieht, um so näher wird uns auch das Ereigniss gelegt, um so

leichter kann es sich in unserer Phantasie aufbauen. Daher gewinnen die Formen der Arie und gewinnt der Chor, die beide in der Oper auf den knappsten Zuschnitt beschränkt sind, im Oratorium eine alles Andere überwiegende Bedeutung. Namentlich wird der Chor die unstreitig wichtigste Darstellungsform des Oratoriums. Es wird später gezeigt werden müssen, dass der Chor auch für die Oper weit grössere Bedeutung hat, als man ihm heut zu Tage zugestehen will; die Situationen gewinnen in ihm die sorgfältigste Motivirung und eine mächtige Stütze der stetigen Entwickelung; zugleich aber auch den energischsten Abschluss für einen bedeutenden Abschnitt. Indem er, alles Vorangehende resümirend, die gewonnene Stimmung in echt menschlich freier Weise fixirt, bestimmt er dann zugleich auch den Boden für die Weiterentwickelung, und in dieser Weise angewendet, erweist er sich für die Oper nicht minder günstig als für das Oratorium. Dies gestattet selbstverständlich aus bereits erörterten Gründen eine grössere Ausbreitung und mannichfaltigere Verwendung als die Oper. Im Oratorium findet er deshalb in grosser Mannichfaltigkeit Verwendung und zwar in allen Formen, vom einfachsten Liede bis zum künstlichsten Canon und zur weit ausgeführtesten Doppel- oder Tripelfuge. Weil das Oratorium ferner eine umständlichere und ausführlichere Charakteristik erfordert, werden ferner auch alle Formen desselben: das Recitativ wie die Arie, Duette, Terzette und alle Ensembleformen neben dem

Choral in höchster Sorgfalt ausgeführt, nothwendige Formen für das Oratorium.

In diesem Sinne nun ist es durchaus nicht unpassend, die sechs Cantaten, welche Johann Sebastian Bach für die Weihnachtszeit schrieb: die ersten drei für je einen der drei Weihnachtsfeiertage, die vierte für das Neujahrsfest, die fünfte für den Sonntag nach Neujahr und die sechste zum Feste der Beschneidung — als „Weihnachts-Oratorium" zu bezeichnen. Die Verbindung der Cantaten unter sich wird durch die fortlaufende Erzählung hergestellt. Eine mehr dramatische Darstellung des weltbewegenden Ereignisses wird nur in einzelnen Momenten, wie bei der Verkündigung der Geburt Christi durch die Engel an die Hirten, versucht. Der Tenor (Evangelist) erzählt in einfach schlichter Weise das Ereigniss und das Ganze wird vielmehr in der früher schon angedeuteten Art — durch den Antheil, den die Gemeinde daran nimmt, dramatisch, als durch die wenigen wirklich dargestellten Momente der Handlung. Ueberall, wo es nur angeht, knüpft die Gemeinde ihre Reflexionen an die einzelnen Begebenheiten und giebt ihrem Gefühle Ausdruck und zwar in grösserer dramatischer Lebendigkeit, als dies in der Cantate sonst der Fall ist.

Ihrem ersten Ursprunge gemäss sind Bach's Oratorien noch Festspiele, bei denen der andächtige Zuhörer selbstthätig eingreift. So beginnt das Weihnachts — Oratorium gleich mit der chorisch ausgeführten Aufforderung:

„Jauchzet, frohlocket! Auf, preiset die Tage!
Rühmet, was heute der Heiland gethan.“

und dann erst hebt der Tenor mit seiner Erzählung an, die aber schon nach dem ersten Abschnitt, bei den Worten: „Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, dass sie gebären sollte,“ die „Zion“ (Alt) zu der Gemüthsreflexion:

„Nun wird mein liebster Bräutigam“

veranlasst, und an die sinnig süsse Arie:

„Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben“

knüpft sich der Gefühlserguss der Gemeinde in dem Choral: „Wie soll ich dich empfangen“. Das persönliche Empfinden des Zuhörers wird so lebendig und stark hervortretend, dass es in den Gang der Handlung eingreifen möchte:

„Frohe Hirten eilt, ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet,
Eilt, das holde Kind zu sehn!“

ruft der Tenor den Hirten zu, nachdem diesen die Verkündigung der Geburt des Heilandes durch den Engel geworden ist, und der Bass wiederholt diese Mahnung. Der Alt ist dann weiterhin so persönlich angeregt, dass er dem schlafenden Jesuskinde ein reizendes Wiegenlied singt.

In dieser Weise gewinnt das ganze grosse Ereigniss nicht eigentlich nach seinem Verlauf, sondern, wie es sich in dem Gefühl der Gemeinde äussert, in grossen Tonbildern mehr dramatische Gestaltung. Nur einzelne Momente der Handlung

werden, wie erwähnt, dargestellt, wie die Erscheinung der Engel; das die zweite Cantate eröffnende „Pastorale“ führt uns sogar auf den Schauplatz der weiteren Erzählung.

Auch in den Bach'schen „Passionen“ erweist sich diese Anschauung vom Wesen des Oratoriums nach gestaltend, aber zugleich wird doch auch der Verlauf des Ereignisses mehr dramatisch dargestellt. Wie im Weihnachts-Oratorium bilden auch in der Passionsmusik die Ergüsse der Gemeinde den Schwerpunkt des Werks, allein dabei werden doch auch die dramatischen Momente der Erzählung als solche hervorgehoben. Nach dem Gange derselben werden immer die einzelnen Personen redend eingeführt; dabei sind die Chöre streng von einander geschieden. Der Chor der Gemeinde ist anders behandelt wie der der Israeliten, der Pharisäer und Schriftgelehrten, der Krieger u. s. w., von denen wieder jeder entsprechend charakterisirt ist. Im Weihnachts-Oratorium ist immer noch die Weise der Cantate vorwiegend, die Passion wird mehr dramatisch behandelt. Die Anschauung der grossen Heilsthat giebt einzelnen Recitativen, Arien und Duetten auch im Weihnachts-Oratorium eine grössere Gewalt des Ausdrucks, als in den meisten übrigen Cantaten; ganz besonders aber erheben sich einzelne Chöre zu grösserer Schlagfertigkeit im Ausdruck als sonst, aber die ganze Anlage des Werks entspricht doch immer noch mehr der Cantate. Bei der Matthäuspassion drängt diese schon mehr nach dramatischer Entfaltung.

Hier sind namentlich die Chöre der betrachtenden und mitempfindenden Gemeinde streng von den zur dramatischen Entwickelung der Handlung gehörenden in der Form geschieden. Jene sind meist auf den Choral gebaut, oder in Motettenform gehalten, diese in den knappen Formen des Liedes. Gleich der Eingangschor der Mätthäuspassion ist ein Meisterwerk, wie wir deren nur wenige besitzen. Die Chöre der Juden dagegen sind nur kurze Schlagreden, die dem reichen dramatischen Verlauf des Ganzen am meisten entsprechen; ihre Gewalt wird noch dadurch erhöht, dass sie in zwei Chören getheilt sind, von denen der eine dem andern, meist in der Weise wie der Führer dem Gefährten bei der Fuge nachredet. Der Chor der Jünger ist nur vierstimmig eingeführt, er tritt deshalb schon in grösserer Ausführlichkeit auf, wiederum in echt dramatischer Polyphonie. Die Chöre der Gemeinde aber werden namentlich dadurch wieder dramatisch belebt, dass sie in Wechselreden mit der Zion auftreten. So steht dies Werk nach seiner ganzen Anlage und Ausführung ganz entschieden in der Reihe der dramatischen Werke und in seiner ganzen Fassung ist es eins der höchsten Kunstwerke von monumentaler Bedeutung.

Ein Oratorium im wahren Sinne des Wortes ist Händel's „Israel in Aegypten", obgleich es auch noch wenig im eigentlichen Sinne dramatisch angelegt ist. Der ganze erste Theil ist nur Erzählung, aber diese wird nicht etwa nur dem Recitativ zugewiesen, sondern alle wesentlichen Momente übernimmt der

Chor — seltener die Solostimme in einer Arie — um sie zugleich auch darzustellen und zu gestalten. Händel's Oratorium erzählt uns nicht nur von dem lastenden Druck, unter dem die Israeliten in Aegypten seufzen, sondern er führt uns (im ersten Doppelchor) in einem ergreifenden Bilde vor die Seele, wie sie in harter Knechtschaft der Arbeit erliegen und laut schreien und weinen um Errettung. Ein einfaches Recitativ erzählt dann weiter, wie Moses und Aaron ausgesandt werden und Wunder thun. Die Wirkung dieses ersten Wunders wird dann wieder in einem Chor vorgeführt („Sie konnten nicht trinken das Wasser"); eine Arie (Und Frösche ohne Zahl") schildert die zweite Plage; die dritte wird wieder von einem Doppelchor („Er sprach das Wort"), die vierte, fünfte und sechste werden von einfachen Chören unserer Phantasie vermittelt, und ebenso der Auszug der Kinder Israels und die frohe Stimmung der Aegypter bei demselben. Der letzte Doppelchor dieses Theils („Er gebot es der Meeresfluth und sie trocknete aus") führt den Untergang der Aegypter und das befreite Israel an unserer Phantasie vorüber. Im zweiten Theil wird das Bild in einzelnen Scenen weiter geführt, so dass dieser Theil wie ein grosser Sieges- und Lobgesang erscheint. Jetzt treten auch einzelne Personen heraus; neben dem in Doppelchören seinem Gott Dank singenden Volk erheben in Duetten und Arien auch Moses, Aaron und Mirjam ihre Stimmen zum Danken und Loben. So wird uns nicht in individueller Beschaulichkeit, sondern in grossen

plastisch heraustretenden Tonbildern, in den Ergüssen grosser und mächtiger Völker ein grosses, welthistorisches Ereigniss vorgeführt und zugleich doch auch in seiner Wirkung auf den Einzelnen.

Dem entspricht auch Händel's „Messias“. Auch hier erfasst der Meister die Heilsgeschichte nicht wie Bach in ihrer Wirkung auf das christliche Gemüth, sondern nach ihrer welthistorischen Bedeutung. Der erste Theil bringt die Verheissung und die Geburt des Erlösers, seine Erscheinung und seinen wunderthätigen Wandel, der zweite Theil sein Leiden und Sterben und wir erfahren von seiner Auferstehung und dass mit der Ausgiessung des heiligen Geistes die Ausbreitung des Evangeliums gesichert ist. Im dritten endlich zeigt sich uns die neue Welt, die uns durch den Herrn und Heiland erworben wurde, in ihrer Herrlichkeit. Wieder ist es der Chor, dem ein grosser und wichtiger Theil der Darstellung zufällt. Daneben erlangt natürlich hier auch die individuelle Empfindung in Recitativen und Solis grössere Bedeutung, die indess auch hier noch nicht in bestimmten Personen Gestalt gewinnt. Erst in jenen Oratorien Händel's, in denen ein Stück der allgemeinen Geschichte des Volkes Gottes in einzelnen seiner Helden repräsentirt wird, wie im „Judas Makkabäus“, „Samson“ oder „Josua“, erfolgt auch selbstverständlich eine solche Personificirung. Hier treten nicht nur die Helden als ganz bestimmt ausgeprägte Charaktere hervor, sondern um sie gruppiren sich noch einzelne, aus der Masse des Chores heraus-

trende hervorragende handelnde Personen. Die unstreitig bedeutendste Charakterzeichnung, die der grosse Meister schuf, ist die des „Samson“, wie dies Oratorium überhaupt den Gipfelpunkt seiner Thätigkeit bezeichnet. Schon das erste Recitativ „Das Fest, das heute sie dem Dagon weihn“ führt uns den Helden zwar geblendet und gebeugt unter dem schweren Druck der Fesseln, aber nicht gebrochen vor; in den freien und charakteristischen Intervallen des Recitativs ahnen wir bereits die wiederkehrende Kraft, mit der er die Fesseln sprengt und sich mit seinen Feinden verdirbt. Seinen Freunden gegenüber aber erscheint er immer weicher gestimmt und das Recitativ „O süsses Licht“ mit der anschliessenden Arie „Nacht ist's umher“ werden zu einem der weichsten und innigsten Klagelieder, die je eines Menschen Brust austönten. Aber die Worte seiner Freunde erwecken auch in ihm neben dem Bewusstsein seiner Schuld den alten Muth und begeistert kündet er den nahen Fall Dagons durch seine Hand. Im zweiten Theil sehen wir den Helden in seiner ganzen wiedergewonnenen Kraft. Dalila, die ihn verdarb, erscheint, um ihn auf's Neue zu bethören: das Recitativ und anschliessende Duett, in welchem diese Scene geschildert ist, gehören zu den bedeutendsten Erzeugnissen der dramatischen Musik aller Zeiten. Nicht minder das daranschliessende Zusammentreffen mit Hagafar, dem Philister, der ihn zu höhnen gekommen ist. In dem Duett Samson's mit Hagafar erreicht das Werk entschieden seinen Gipfelpunkt. Nur die wenigen

Abschiedsworte (im dritten Theil) sind wehmüthig gehalten. Die Arie „Herrlich erscheint im Morgenduft“ ist wie ein Sieges- und Triumphgesang reich mit Coloraturen verziert, der Mittelsatz ist wohl ernst, aber nicht verzagt; des Helden letztes Wort vor seinem Gange zum Siege und zum Fall konnte nicht anders sein. Auf die Fülle von charakteristischen Einzelheiten im Uebrigen näher einzugehen, ist hier nicht der Raum. Die Helden der anderen genannten Oratorien: „Judas Makkabäus“ oder „Josua“, gaben nicht Veranlassung zu einer so ausführlichen Charakteristik, aber beide sind Kriegshelden, die sich vorzüglich, wie vom Grunde der Geschichte durch den grössern Glanz ihrer Erscheinung, so hier im Oratorium durch eine glanzvollere musikalische Ausführung von der übrigen Darstellung abheben. Von wunderbarer Schlagfertigkeit sind in allen diesen Oratorien dann die, die handelnden Massen charakterisirenden Chöre, ganz besonders im „Samson“, in welchem die Chöre der Israeliten in machtvollstem Gegensatz den Chören der Philister gegenüber gesetzt sind.

Auf die einzelnen Formen noch specieller einzugehen, ist nicht nothwendig; nur die Ouverture erfordert noch einige Worte der nähern Erläuterung. Bei so umfangreichen, die gesammte Aufmerksamkeit der Hörer beanspruchenden Werken ist es immer zweckmässig, diese sofort auf einen bestimmten Punkt zu lenken, um ihr dadurch die nöthige Sammlung zu geben, welche nothwendig

ist, das Werk aufzufassen. Die Ouverture erscheint demnach auch hier absolut nothwendig. Wie sie auf den Hauptinhalt Rücksicht nimmt, ist schon früher gezeigt worden. Weil beim Oratorium aber der Conflict nicht so scharf ausgeprägt zur Geltung kommt, wie bei der Oper, so erscheint die Ouverture in Sonatenform nicht so entsprechend für das Oratorium. Für dies ist entschieden die Fugenform, als die ernsteste und künstlichste, die zweckmässigere, und sie ist deshalb auch vorwiegend gewählt worden. Anstatt des einleitenden Adagios hat Mendelssohn in seinem „Paulus" den Choral, im Elias ein Bass-Recitativ gewählt. Der Verfasser aber hat versucht, in der Ouverture zu seinem Oratorium „Wittekind" beide Formen, die Fugen- und die Sonatenform zu verschmelzen, indem er den Hauptsatz des Sonatensatzes als Fuge entwickelt und ihm dann den Seitensatz in mehr gesangsmässiger Führung entgegenstellt; die Durchführung gestaltet sich dann zur Doppelfuge und die Wiederholung des Hauptsatzes zum hymnischen Schluss.

Besondere Erwähnung erfordert nur noch der nur betrachtende und mitempfindende, aber nicht mithandelnde Chor, der im Oratorium die Stelle der Gemeinde in der Passion vertritt. Er repräsentirt, wie der Chor der griechischen Tragödie, die Stimme der sittlichen Weltordnung, innerhalb welcher sich die Handlung bewegt. Nicht thätig theilnehmend, sondern nur beobachtend, steht er der Handlung gegenüber und indem er an bestimmte

Scenen seine Betrachtungen anknüpft, giebt er diesen einen das Ganze übersichtlich gruppirenden Schluss und verhilft den ewigen Wahrheiten, auf denen der ganze Verlauf beruht, zu entschiedenem Ausdruck. Solche Chöre sind im „Samson“: „O alles Lichtes Quell“, „Zum glanzerfüllten Sternenzelt“ und auch der Schlusschor.

Besonders zahlreich sind diese nur betrachtenden Chöre in Mendelssohn's Oratorien vertreten, und selbst die Arie und der Choral gewinnen hier ähnliche Bedeutung. Im „Elias“ sind die das Volk vertretenden Chöre, die also an der Handlung mehr Antheil nehmen, in grösserer Anzahl vorhanden. Für das Oratorium mit biblischen Stoffen ist dieser nur reflectirende Chor ebenso nothwendig, wie für die griechische Tragödie. Wie hier übernimmt er, indem er auf die Grundanschauung immer wieder zurückweist, einen Zusammenhang herzustellen, der anders bei den aus den Worten der heiligen Schrift zusammengesetzten Oratorien nicht immer erreicht werden kann.

Indem er die Handlung durch seine Gefühlsreflexionen uns menschlich näher legt, wird diese unserem Bewusstsein schneller und sicherer vermittelt als sonst. Zugleich gewährt der nur betrachtende Chor dem Hörer die nöthigen Ruhepunkte zur Sammlung.

Entbehrlich erscheint er dagegen in den dramatischen Kunstwerken, in denen die Handlung durch individuell sicher ausgeprägte Personen dargestellt ist, in denen sich die Wirkung der Be-

gebenheit so entschieden äussert, dass es keines besondern betrachtenden Chors bedarf.

Zu diesen durch den betreffenden Stoff gebotenen Bedingungen, unter denen das Oratorium entsteht, kommen endlich noch die allgemein gültigen, überhaupt für zusammengesetzte Kunstformen erforderlichen in Betracht. Die Nothwendigkeit einer verständigen Gruppirung ist natürlich bei den weiter ausgeführten, umfangreicheren Kunstformen grösser als bei den einfacheren. Auch das Oratorium soll nicht nur die Begebenheit in natürlicher Entwickelung vorführen, sondern zugleich so gruppirt, dass das Interesse des Hörers nicht nur erhalten bleibt, sondern auch wächst. Bei der Einführung der verschiedenen Formen muss deshalb auch möglichst reiche Abwechselung erstrebt werden, dass nicht mehrere Arien, Choräle, Duetten, Ensembles oder Chöre von gleicher Construction einander folgen oder dass nicht die Recitative überwiegen. Hierbei müssen ganz dieselben Rücksichten beobachtet werden, wie bei der Sonate und der Sinfonie. Wie bei allen zusammengesetzten Formen ist es ferner nothwendig, auch beim Oratorium den Schwerpunkt in die Mitte zu legen. Bei den aus zwei Theilen bestehenden Oratorien wird diese Anordnung für jeden Theil gelten müssen, so dass jeder eine solche Erhebung zeigt; natürlich der zweite Theil, da er schon in mehr gehobener Stimmung beginnt, als wie der erste, mit grösserer Steigerung. Bei dem aus drei Theilen bestehenden Oratorium liegt der Schwerpunkt im

zweiten Theil. Der erste strebt die Erhebung an, auf deren Höhe sich der zweite halten muss; im dritten erfolgt dann der Rückgang, so dass der Schluss des ersten und der Anfang des dritten sich im zweiten berühren.

---

c. Die Oper.

Für das auch äusserlich dargestellte Drama erscheint zunächst die Musik nicht so nothwendig wie für das Oratorium, und der Antheil, den sie an jenem nimmt, wird ganz naturgemäss auf ein geringeres Maass beschränkt. Wir fanden, dass die Musik zum Oratorium Manches ersetzen muss, was ihm fehlt; sie muss, da der ganze Vorgang nur mit der Phantasie und mit dem Gefühl aufgenommen werden soll, den gesammten Ausdruck, für welchen das Wort vielfach unzulänglich erscheint, erhöhen und steigern. Das dargestellte Drama erhält in Decoration, Kostüm und Action noch ganz bedeutsame Hülfsmittel und so erscheint die Betheiligung der Tonkunst hier weniger nothwendig. Bei alle dem wird für den nüchternen Verstand, indem an Stelle des gesprochenen Worts das gesungene tritt, der Darstellung der letzte Schein der Wirklichkeit genommen, der im recitirenden Drama noch erhalten bleibt, weshalb ja auch die Zahl der Verächter und Feinde der Oper

nicht gering ist. Wie sehr diese indess im Unrecht sind, ist leicht zu erweisen. Auch das recitirende Drama soll das Leben nicht in nackter Wirklichkeit, sondern in idealer Verklärung darstellen; der metrische Bau der Rede mit den klangvollen Versen und der grossen Mannichfaltigkeit seiner Formen, und selbst die gewähltere Sprechweise der schmucklosen Prosa gehören schon nicht mehr der nackten Wirklichkeit an und wenn sie dennoch nicht den Schein derselben aufheben, so kann auch die letzte Steigerung bis zur gesungenen Rede für poetische Gemüther — und nur an solche wendet sich die Kunst überhaupt nur — nichts die dramatische Darstellung Störendes haben; ganz besonders wenn dadurch der Hauptzweck derselben, die Darlegung der psychologischen Prozesse, auf welcher die Handlung beruht, wesentlich gefördert wird, und dass dies durch die Musik in höchster Deutlichkeit und Ausführlichkeit geschieht; ist weitläufig von uns bisher nachgewiesen worden.

Die untergeordneten Formen der Verbindung der Musik mit dem Drama zum Melodrama und zum Schauspiel mit Musik gehören nicht eigentlich in den Bereich dieser Erörterung. Das Melodrama hat nur bedingte Bedeutung. Das recitirte Drama mit Musik zu begleiten, ist eine ziemlich unerquickliche Aufgabe, da jenes sehr wenig dabei gewinnt und diese nirgend zu rechter Entfaltung gelangen kann. Sie vermag wohl den Eindruck des gesprochenen Wortes zu erhöhen, aber sie kommt nirgend zu formeller Abrundung, dem

Wesentlichsten der musikalischen Ausdrucksweise. Die gesprochene Rede hindert jede formelle Gestaltung der Musik.

Die interessanten Einzelheiten, welche sie in solcher Verbindung bieten kann, müssen allmälig ihren Reiz verlieren, und sie stören dann viel eher die Wirkung des Dramas, als dass sie dieselbe erhöhen. Weil die Musik nur äusserlich, ohne innere Nothwendigkeit der Declamation angehängt ist, wird sie nur zu bald die Handlung beschweren und ihren Verlauf hemmen. Die in ihrer Art vortrefflichen Melodramen von Benda, Reichardt oder Reissiger bestätigen diese Ansicht, es erscheint daher ganz erklärlich, dass diese Form nicht weitere Pflege gefunden hat. Nur in seltenen Fällen ist die melodramatische Behandlung einzelner Partien im Schauspiel oder in der Oper mit gesprochenem Dialog gerechtfertigt. Wenn hier hinter an sich gleichgültigen Reden leidenschaftliche Gemüthswallungen sich verbergen; wenn in äusserlich unbedeutenden Situationen sich ungewöhnliche Ereignisse vorbereiten, dann tritt zum gesprochenen Dialog die Instrumentalmusik hinzu, um Kunde zu geben von jenen verborgenen Vorgängen oder jene ungewöhnlichen Ereignisse vorzubereiten. Es ist nur nöthig, auf das Melodrama der Kerkerscene im „Fidelio“ und das in der Musik zu „Egmont“ hinzuweisen. Dort enthüllt das Orchester in kurzen inhaltreichen Sätzchen, was sich hinter den einfachen Worten der so schwer geprüften Gattin verbirgt, und im Melodrama der letzten Scene des Egmont

illustrirt Beethoven nicht nur die Worte des Grafen, sondern er giebt uns zugleich ein viel treueres Bild von dem versöhnenden Traum des edlen Märtyrers, als es die raffinirteste Decorationskunst zu geben vermag. Aehnliche Bedeutung gewinnen die Melodramen in Schumann's Musik zum „Faust" oder in Mendelssohn's Musik zur „Antigone".

Beim Schauspiel mit Musik und Gesang gewinnt die Musik zunächst mehr decorative Bedeutung, indem sie als Marsch oder Tanz festliche Aufzüge begleitet, oder durch den Chor oder ein einfaches Lied die Situation näher characterisirt. Goethe lässt sowohl im „Egmont" wie im „Faust" sie in ausgedehnter Weise Antheil an der Darstellung nehmen; ebenso Schiller in der „Jungfrau von Orleans" und im „Tell" oder Shakespeare im „Sommernachtstraum", Byron im „Manfred", und die „Preciosa" gewinnt durch die Weber'sche Musik hauptsächlich erst das charakteristische Colorit. Die grossen Meister haben diesen Antheil noch weiter ausgedehnt, indem sie in der Ouverture und der Zwischenactsmusik die Intentionen des Dichters noch weiter verfolgen, um sie dem Hörer eindringlicher zu vermitteln und das empfangende Empfinden desselben fortwährend im Fluss zu halten. Die Lieder Clärchens und die Gesänge Gretchens aber sind zugleich für die Charakteristik der beiden holden Gestalten hochbedeutsam geworden. Beethoven's Ouverture und die Zwischenactsmusik zu „Egmont" sind zu mächtig ergreifenden und bewegenden Interpretationen ge-

worden, welche unserer Empfindung den ganzen psychologischen Prozess, aus dem das Drama sich entwickelt, so vermitteln, dass wir ihn in ununterbrochenem Zuge an uns selber erleben.

In Schiller's Dramen wird der Musik eine mehr decorative Aufgabe gestellt. Die Gesänge des Fischerknaben, des Hirten und Jägers der ersten Scene des „Wilhem Tell", ebenso wie das Lied des Walther Tell, die „Ländliche Musik" und selbst der Gesang der Mönche sollen hauptsächlich nur die Situation äusserlich charakterisiren. Wie sie damit aber zugleich auch den Verlauf der mehr inneren Vorgänge unterstützen, konnte schon früher gezeigt werden. Aehnlich ist das Verhältniss der Musik zur „Jungfrau von Orleans", nur wo der Dichter wie im Tell die Instrumentalbegleitung fordert, hat diese mehr psychologisch zu erörtern. Besonders bedeutsam ist die Musik für die Darstellung des „Sommernachtstraums" geworden. Wir wissen, dass der Dichter ein grosser Verehrer der Tonkunst war, in zahlreichen Aussprüchen zeigt er ein ebenso feines, wie eingehendes Verständniss der Bedeutung derselben, dass sie aber jemals so weit entwickelt würde, die Mittel zur überzeugenden Darstellung des luftigen Reichs der Elfen, das er in seinem Sommernachtstraum erschliesst, in dieser Fülle zu gewähren, hat er doch wohl nicht geahnt. Alle Künste der Decoration und Maschinerie und das durchdachteste Spiel der Darsteller werden nie im Stande sein, uns den

tollen Spuk so zu malen, wie das Mendelssohn durch seine Musik thut.

In wie weit der Antheil, den die Musik bei der Oper an der dramatischen Darstellung gewinnt, ein bei weitem höherer ist, so dass er durch nichts Anderes ersetzt werden kann, haben wir bereits früher nachgewiesen. Wir zeigten, dass die Stoffe, bei denen Gefühle und Leidenschaften die bewegenden Momente der Handlung bilden, vollständig erschöpfend nur unter ausgebreitetster Mitwirkung der Musik dargestellt werden können, und wir wiesen zugleich darauf hin, dass die äussere Schaustellung das besondere Maass derselben vielfach bedingt. Diese erfordert möglichst rasche Entwickelung; während daher die Musik zum Oratorium nach möglichst ausführlichem Ausdruck strebt, ist für die Oper der knappe und schlagfertige geboten.

Wir haben jetzt nur noch nöthig, die einzelnen Formen, aus denen die Oper zusammengesetzt ist, etwas näher zu betrachten, um daran noch die nöthigen Bemerkungen über die Arten der Oper zu knüpfen.

Die Formen, aus denen die Oper besteht, sind die uns längst bekannten: Ouverture, Arie, Scene, Duett, Terzett, Ensemble u. s. w. und die etwa durch specielle Situationen gebotenen des Marsches und Tanzes.

An Stelle der Ouverture ist in der neueren Zeit von einzelnen Operncomponisten und auch von Schumann in „Paradies und Peri" eine einfache Instrumentaleinleitung gesetzt worden. In einzelnen

Fällen ist dies Verfahren ganz gewiss gerechtfertigt, im Allgemeinen aber verdient doch die ausgeführte Ouverture den Vorzug. Je bedeutender der dramatische Vorgang ist, welcher der Oper zu Grunde liegt, um so grösser wird auch die Nothwendigkeit, die von ganz anderen und von meist sehr verschiedenen Stimmungen bewegte Masse der Hörer zu sammeln und ihr Denken und Empfinden auf jenem Punkte zu concentriren, von welchem aus die dramatischen Vorgänge und die sie bewegenden Ursachen aufzufassen sind. Dazu aber wird in nur seltenen Fällen, wie in „Lohengrin", die Instrumentaleinleitung ausreichend sein. Grosse und breit angelegte Stoffe, mit einem gewaltigen Inhalt, erfordern die weiter ausgeführte Form der Ouverture. Wie diese aber in directen Zusammenhang mit dem Drama zu bringen ist, wiesen wir bei Betrachtung dieser Instrumentalform bereits nach. Weber hat dadurch, dass er die Hauptmomente der Oper in der Ouverture vereinigt, diese Beziehungen noch augenscheinlicher gemacht, allein diese Vereinigung entspricht nur wenig der ursprünglichen Idee der Form. Die Ouverture soll und kann nicht den eigentlichen Inhalt der Oper verrathen, sondern nur darauf vorbereiten, und wenn es auch in einzelnen Fällen zweckmässig ist, wie Beethoven in seinen Leonoren-Ouverturen, auf einzelne Hauptmomente der Handlung hinzudeuten, so erscheint es doch nicht rathsam, das Verfahren weiter auszudehnen und zum Princip zu machen.

Für die komische Oper ist nicht eigentlich

eine Sammlung und Concentrirung der Stimmung der Zuhörer erforderlich; sie setzt nur Empfänglichkeit für Witz und Humor, mit welchen sie die Welt der Wirklichkeit zu verklären sucht, voraus. Daher ist es auch nicht Aufgabe der Ouverture zur komischen Oper zu sammeln, sondern nur in die rechte behagliche Stimmung zu versetzen. Sie soll alles das hinwegmusiciren, was diese Behaglichkeit der Stimmung, in welcher die komische Oper aufgenommen werden soll, noch stört und trübt. Deshalb ist auch die leichter und loser gewobene Form der Sonatine für die komische Oper die passendste. Mozart wählte für die Ouverture zur Zauberflöte die Fugenform als die entschieden entsprechendste. In der leichten, man könnte sagen, leichtfertig launigen Auffassung der an sich ernsten, den höchsten Ideen dienstbaren Form ist vortrefflich angedeutet, dass ein tiefer Sinn in dem anscheinend kindischen Spiele, das sich in der Oper vor uns entfaltet, liegt.

Lange Zeit hindurch war das Recitativ auf das geringste Maass beschränkt worden. Es wurde nur als directe Einleitung für die ausgeführten Gesangstücke angewendet, und man überliess den gesammten die musikalischen Momente vorbereitenden Dialog der Sprache. Damit aber war eins der wirksamsten Mittel der musikalischen Charakteristik der Oper entzogen oder doch geschmälert. Gerade die Weise des Recitativs erschien uns hochbedeutsam für die innere Schürzung und Lösung des Conflicts. Wiederholt mussten wir

anerkennen, um wie viel feiner die musikalische Abstufung der Accente gegen die sprachliche ist; und welch' eindringliche Gewalt die gesungene Rede gegen die auch noch so scharf betonte gesprochene gewinnt. Sie wird anschaulicher und verständlicher und wie dann die instrumentalen Beigaben die einzelnen Worte illustriren und so den innern Prozess, aus dem der Dialog hervortreibt, entschleiern und dadurch den ganzen Verlauf der Handlung uns näher, bis zum eigenen Erleben näher legen, das konnten wir schon früher nachweisen.

Die Erkenntniss der ausserordentlichen Bedeutung des recitativischen Gesanges für die Entwickelung des Dramatischen in unserer Zeit hat wiederum in das andere Extrem geführt: ihm zu Liebe die gefestigten Formen als undramatisch ganz aufzugeben. Es erscheint dies weniger noch gerechtfertigt, als die Einführung des Dialogs. Der Grund, weshalb Wagner und seine Anhänger die Arie, das Duett und die gefestigten Ensembles aus der Oper entfernen wollen: weil sie ein rasches Fortschreiten der Handlung hindern, ist durchaus unhaltbar. Es wurde bereits nachgewiesen, dass auch bei der Oper die Handlung vorwiegend innerlich vor sich geht, und dass ein anscheinend äusserer Stillstand vollständig gerechtfertigt ist, wenn innerlich ein Fortschritt gemacht wird. Diesen innern Fortgang der Handlung aber kann die Musik nur unterstützen, indem sie die, dem Ganzen zu Grunde liegende Stimmung künstlerisch zu gestalten sucht.

Wir erkannten das Recitativ als eine durchaus in sich nicht fertige Form, die nur den Weg bezeichnet, auf dem das Subject zu lyrischen Stimmungen, das Drama zu Situationen und die Musik zu festen Formen gelangt. Selbstverständlich dürfen diese Formen nicht da eintreten, wo sie mit dem Fortschreiten der Handlung in Widerspruch gerathen. Der zur Rettung aus dringender Gefahr herbeieilende Rittersmann darf nicht, ehe er die rettende That vollführt, uns seinen Vorsatz in einer Arie weitläufig auseinander setzen; wenn ein fliehendes Paar, dem die Verfolger hart auf den Fersen sind, seine Flucht unterbricht, nur um uns ein Duett zu singen, so ist das natürlich albern und dramatisch unwahr. Allein solcher Missbrauch rechtfertigt durchaus noch nicht das Verdammungsurtheil, das über diese Formen deshalb ausgesprochen wurde, und stellt ihre grosse Bedeutung durchaus nicht in Frage. Die sämmtlichen festgefügten Formen in „Fidelio“ fördern den äussern Verlauf der Handlung durchaus nicht, und dennoch ist nicht eine einzige derselben für den ganzen dramatischen Verlauf zu entbehren. Auf die äussere Handlung nehmen im ersten Act nur die beiden Duette Bezug; das erste zwischen Marcelline und Jaquino und das zweite zwischen Pizarro und Rocco. Von den übrigen Nummern sind kaum noch das Terzett ausser dem Marsch und dem Finale mit äusserer Action begleitet. Die Arien des Pizarro, Rocco und der Marcelline, das Quartett und die grosse Scene der Leonore lassen die

Handlung äusserlich vollständig still stehen und doch sind das die eigentlich dramatischen Momente, die dem Zweck des Dramas, die sittlichen und ethischen Grundlagen der Ereignisse heraus zu kehren, entsprechen. So wenig eine Erzählung dadurch zum Drama wird, dass man sie in Scenen zerlegt darstellt, so gewiss wird die Musik noch nicht dramatisch, wenn sie die äussere Handlung begleitet. Nur indem sie die handelnden Personen in ihrem ganzen Empfinden zeigt und dadurch die verborgensten Fäden, den geheimsten Urgrund der Handlung enthüllt, und indem sie uns die Charaktere zu lebendigem Erfassen nahe stellt, wird sie dramatisch. Das vermag sie aber nicht, wenn sie nur mit den Gesangsaccenten die Rede eindringlicher macht, oder äussere Vorgänge illustrit. Ihre Hauptaufgabe kann es doch nimmer sein, das, was Kostüm, Decoration und Action, was Wort und Geberde bereits darstellen und ausdrücken, mit ihren Mitteln nach zu bilden — in wie fern sie hier unterstützend eintritt, zeigten wir bereits — sie soll im Gegentheil hauptsächlich das enthüllen, was jene Mittel der Darstellung noch verborgen lassen, was durch Wort und Geberde, in Kostüm, Decoration und Action noch nicht zur Erscheinung gelangte. Das aber ist nur, wie wir hinlänglich nachwiesen, in festen Formen möglich. Hieraus aber ergiebt sich zugleich, was gleichfalls schon angedeutet ward, dass die Musik hier nicht so ausführlich sein kann, wie im Oratorium; die anderen Factoren der Darstellung fordern eine bedeutende Beschränkung

der Tonkunst. Die Oper ist mehr auf die weitschallenden, zündenden musikalischen Darstellungsmittel hingedrängt. Deshalb stützt sich die Opern-Arie nicht wie im Oratorium auf die Motette, sondern auf das Lied. Sie erfordert durchweg klangvollere Accente, sinnlich reizvollere Melodik; und um dieser dann auch noch erhöhtere Bedeutung zu geben, wird unter Umständen die Melismatik bis zur Coloratur erweitert.

Es ist dramatisch unwahr, wenn Meyerbeer einzelne Arien mit raffinirt ausgeklügeltem Figurenwerk ausstattet, um der gedankenlosen Masse zu imponiren; aber wenn Weber in „Oberon“ am Schluss des ersten Acts den Gesang der Rezia („Seele froh in Jubelchören“) mit den brillantesten Coloraturen ausstattet, so erwählt er damit das beste Mittel, den innern Jubel, der ihre Seele erfüllt und der doch nicht laut werden darf, auszutönen. Das stürmische Fluten des bewegten Innern ist nicht besser zu offenbaren als in so reichverziertem Gesange. Bei der durchweg gesungenen Oper erweitert sich dann ganz naturgemäss die Arie zur Scene. Das Recitativ wird auf das Arioso und auf die weiter ausgeführte Cavatine geführt, bis die Stimmung in einem bedeutenderen Satze ihren Abschluss findet, womit die Form der Scene gegeben ist.

Von ausserordentlich hoher Bedeutung werden in der Oper die Ensemblesätze, nicht nur für die schärfste Zeichnung und Sonderung der Charaktere, sondern auch namentlich für die Gliederung

des Ganzen. Das recitirende Drama hat nichts dem Ensemble entsprechendes aufzuweisen, und es verräth doch eine sehr dürftige und trockene Auffassung der dramatischen Wahrheit, wenn man die Ensembles verwerfen will, weil in Wirklichkeit nicht mehrere Personen gleichzeitig verschiedenen Stimmungen in Worten Ausdruck geben können. Wir halten es für einen grossen Gewinn, dass sie das im Gesange können, und müssen es für Leichtsinn erklären, diesen ohne Weiteres Preis zu geben. Indem alle die, von den widerstreitendsten Interessen und Empfindungen bewegten Personen auf einem Punkt vereinigt werden, erscheint jede in ihrer Eigenthümlichkeit in viel schärferem Licht, und in der Art ihres Zusammenwirkens erkennen wir zugleich die Nothwendigkeit des weitern Verlaufs. Durch sie gewinnt aber auch die Handlung die bedeutendsten Stützpunkte für die gesammte Entwickelung und diese werden zugleich zu Ruhepunkten für den Zuhörer und zu Ausgangspunkten für die weitere dramatische Entwickelung. In ihrer Erweiterung wird das Ensemble dann zum mächtigen den Act entsprechend, abschliessenden Finale, in welchem alle Leidenschaften, die nur in der Oper entfesselt sind, zu einem einheitlichen grossartigen Bilde zusammengefasst sind. Es erscheint durchaus äusserst zweckmässig, jeden Actschluss durch ein Finale und jeden Wendepunkt in der Handlung durch ein Ensemble zu bezeichnen, wie das namentlich bei Mozart immer geschieht und ebenso in Beethoven's einziger Oper „Fidelio“.

Hieraus erklärt sich auch, weshalb die Oper den betrachtenden Chor entbehren kann, er ist durch die Ensemblesätze und Finales vollauf ersetzt. Der Chor wird in der Oper entweder mithandelnd, indem er Partei für eine der streitenden Personen ergreift, oder er wird nur decorirend eingeführt, als Jägerchor, Chor der Landleute, der Soldaten u. s. w. Die Form desselben ist in der Regel die Liedform, aber in knappster Fassung.

Ebenso haben auch die Instrumentalformen, welche ausser den Vor- und Nachspielen in der Oper Anwendung finden, wie Marsch und Tanz, nur decorative Bedeutung. Es bleibt nur noch übrig, die verschiedenen Gattungen des musikalischen Dramas etwas eingehender zu untersuchen, als es bisher geschehen ist. Dies führt uns zunächst wieder zurück auf den Kern des dramatischen Kunstwerks — den Conflict. Die verschiedene Lösung desselben bestimmt den besondern Charakter des Dramas als Tragödie oder Komödie. Jene lässt den Helden an der Summe der Schwierigkeiten, welche ihm bei dem Streben nach Verwirklichung seiner Idee entgegengestellt werden, zu Grunde gehen, in dieser überwindet er sie und geht aus allen Verwickelungen als Sieger hervor. Hierauf beruht auch die Scheidung des musikalischen Dramas in die ernste Oper (Opera seria) und die komische Oper (Opera buffa), doch hat sie nur allgemeine Geltung. Das Verhältniss der Tonkunst zum Dramatischen macht eine abweichende Scheidung nothwendig. Die Tonkunst kann, wie

wir bereits nachwiesen, an der Lösung des Conflicts einen thatsächlichen Antheil nicht nehmen, sie unterstützt aber die Motivirung desselben, und hierdurch werden die Arten des musikalischen Dramas geschieden. Die besondere Weise, in welcher die Tonkunst die innere Bewegung als Grundlage der äussern dramatischen darstellt, erzeugt die besondere Art des musikalischen Dramas: die heroische, romantische und komische Oper, das Singspiel und das Liederspiel.

Nach dem ursprünglichen Begriff steht die heroische Oper in näherer Beziehung zum classischen Epos als zur Tragödie. Sie nimmt die Welt der Heroen, welche sich aus der Gemüthswelt der mythischen Zeit entwickelt, zum Schauplatz. Diese ist nicht erträumt, sondern der Welt der Wirklichkeit nachgebildet, aber sie ist der Zufälligkeiten der äusseren Erscheinungsform entkleidet und deshalb erhabener und gewaltiger als jene. Ihre Helden erscheinen als allgemeine Typen menschlicher Kraft und Vollkommenheit und sie bestätigen durch ihren Sieg oder Untergang die Erhabenheit und Unantastbarkeit der sittlichen Weltordnung.

Die sogenannte romantische Oper fasste man bisher nicht, ihrem ursprünglichen Begriff gemäss, als der Welt der Romantik entspringend. Wir erkannten diese als eine phantastisch ausgestattete erträumte Welt, die nur geringen Zusammenhang mit der Wirklichkeit unterhält. Nicht eigentlich dieser erträumten, sondern der Welt der

Wirklichkeit entstammt die sogenannte romantische Oper; aber jene erträumte spielt doch vielfältig mit in diese wirklich seiende Welt herüber. Den Schauplatz der romantischen Oper bildet die Welt der Wirklichkeit, und nicht in sagenhafter Umbildung, wenn auch häufig im directen Verkehr mit der nur phantastisch construirten Welt. Sie erfasst das Leben nicht in abstracten Formen, sondern wie es sich in Wald und Feld, in der Oeffentlichkeit oder am stillen Herde des Hauses gestaltet, wie es von der Geschichte verzeichnet ist, und sich in nie endendem Wechsel in fortwährend veränderter Gestalt auf's Neue erzeugt. Die romantische Oper zieht demnach Elemente in den Kreis ihrer Darstellung, welche die heroische nicht kennt, sie macht die Leidenschaften zu einem Hauptfactor der gesammten Bewegung. Sie stellt die Personen hin nicht, wie sie die Abstraction, sondern wie sie das Leben erzeugt, und so sind selbst die bösen Leidenschaften nicht ausgeschlossen und sie lässt endlich auch Witz und Humor, die der Erhabenheit der heroischen Welt widerstreiten, zu tiefgreifender Bedeutung gelangen.

Die neueste Zeit hat beide Begriffe wesentlich erweitert, so dass sie fast in einander verschmolzen sind. Man bezeichnet auch die von mächtigen Leidenschaften bewegte Oper heroisch, wenn ein Heros — ein gewaltiger Held — ihren Mittelpunkt bildet, und romantisch die, in welcher versucht wird jene heroische Welt zu beleben.

Seit die Oper auf äussere Schaustellung und

auf Massenwirkung ganz besonders berechnet wird, ist sie zur grossen Oper geworden, bei welcher die Künste der Decoration, der Maschinerie, Kostüm und Ausstattung überhaupt mit der Musik wetteifern, die grosse Masse zu enthusiasmiren und zu blenden.

Die Zauberoper ist zugleich meist auch komische Oper. Es liegt dies so ganz in ihrem innersten Wesen begründet, dass das Gegentheil zu den seltensten Ausnahmen gehört. An Stelle der Nothwendigkeit tritt die Willkür der erfinderischen Phantasie und es entstehen Gebilde, die zugleich meist eine Carricatur der Wirklichkeit sind. Hier namentlich kommt der combinirende Witz mehr und öfter in Versuchung, auch das Erhabene zu fassen und zu verkehren, als innerhalb jeder andern Region.

Damit aber sind die Hauptbedingungen der komischen Oper gegeben. Diese macht nicht die welthistorischen Erscheinungen mit den sie bewegenden Ideen, sondern die kleinen und unbedeutenderen Verhältnisse des Lebens zum Gegenstande ihrer Darstellung. Sie fasst den Menschen nicht in seiner Grösse, sondern mit seinen Schwächen und Thorheiten. Das Alltägliche und Gewöhnliche versucht der schaffende Geist anzuschauen und umzubilden, die Welt der gemeinen Wirklichkeit wird jetzt der Schauplatz für die dramatische Thätigkeit, und da diese der Poesie entbehrt, so ergiessen Witz und Ironie ihren Zauber über sie, und indem sie damit aus der Niedrigkeit ihrer

Prosa erhoben wird, gewährt sie Ergötzung und künstlerischen Genuss und berührt nicht mehr unangenehm.

Auf dem Grunde dieser erheiternden Lebensanschauung erhebt sich die komische Oper. Sie gewinnt so komische Charaktere, die entweder selbst die Kehrseite der ursprünglichen idealen Anschauung zeigen, oder diese an andern offenbar machen. Aus der gegenseitigen Einwirkung der komischen Charaktere gegen einander entstehen dann komische Situationen, die um so drastischer wirken, je weniger sie der Berechnung, nach der sie eingeführt wurden, entsprechen. Der leichte, lose Scherz und der schweifende Witz müssen das fehlende Princip und den Mangel einer ununterbrochenen Consequenz der Entwickelung ersetzen.

Hiernach lässt sich der Antheil, den die Tonkunst an dieser Darstellung nimmt, leicht ermessen.

Wiederum wird die Musik zunächst mehr decorativ verwendet. Einen Haupthebel der Handlung bildet immer die Liebe, nicht die heroïsch entsagende und auch nicht die leidenschaftlich ververzehrende, sondern die schwärmerische, sehnsüchtig verlangende, und so erscheinen die Formen, in denen sie gern austönt: Lied, Arie und Duett — schon äusserlich geboten, daneben fehlt es auch nicht an Serenaden und Barcarolen. Fernerhin bildet auch der Tanz ein nicht unwesentliches Moment, da er der gemeinen Wirklichkeit so recht eigen

ist und nur zu oft die einzige Gelegenheit bietet, die Liebenden zusammen zu führen. Auch der Nahrungstrieb bildet für die komische Oper kein unwesentliches Element, das Trinkgelage und das Gastmahl fordern unabweislich auch den Gesang. Endlich machen Volksfeste, die wiederum der komischen Oper so recht eigen sind, Festmusik jeder Art nothwendig.

Diese äussere Stellung gewinnt die Musik selbstverständlich schon zum Lustspiel; für die komische Oper muss ihr Verhältniss ganz natürlich wieder ein intimeres werden.

Für die komische Oper ist die scharf ausgeprägte Individualisirung der handelnden Personen fast noch wichtiger wie für die ernste Oper. Zugleich nimmt die komische Oper hier einen andern Weg als die ernste, diese lässt die Charaktere werden, sich aus sich heraus entwickeln; während die komische Oper sie gleich fertig hinstellt. Die keifende oder verliebte Alte, der ränkevolle Neffe, neben dem gutmüthigen polternden Onkel, der junge, wie der alte Geck, das naive Landmädchen und die verschmitzte Zofe werden ganz besonders durch die Gleichmässigkeit ihrer Art zu handeln, zu denken, durch das specifische Gepräge ihres Charakters komisch und in Collisionen geführt. Auch für diese Weise der Charakteristik hat die Musik die entsprechenden Mittel und Formen. Natürlich muss sie hier noch mehr als bei der ernsten Oper auf grössere Ausführlichkeit verzichten, sie darf nur in treffendster Schlagfertigkeit darstellen,

weil das Zusammenfassen zu komischen Situationen nach Idee und Anlage der komischen Oper ganz entschieden Hauptsache ist. Diese Charakteristik beschränkt sich deshalb meist auf die Liedform, nur die rein lyrischen Partien werden scenisch erweitert. Grössere Ausführlichkeit gestatten die komischen Situationen in Ensembles und Finales. Die komische Wirkung wird hier durch den Contrast erhöht; die zusammenwirkenden ernsthaften, närrischen oder schalkhaften Elemente müssen in ihrer Entgegensetzung gezeigt werden, und hieran nimmt die Tonkunst wesentlich Antheil. Zuvörderst nur, indem sie den Charakter desselben annimmt: das sprühende Feuer des Humors, die Grandezza, das komische Pathos, die gelenke Beweglichkeit, die Verschmitztheit, die liebenswürdige Unbeholfenheit, Naivetät, Frivolität u. s. w.

Unter den direct komisch wirkenden Mitteln der musikalischen Darstellung ist der sogenannte Parlando-Gesang eins der wirksamsten; so heisst bekanntlich das rasche Sprechen in melodisch verbundenen Intervallen. Er wird namentlich in der italienischen komischen Oper angewendet und Mozart hat ihn besonders zur Charakteristik des Leporello genial verwendet. Auch die Charakteristik Osmin's in der Entführung aus dem Serail wird namentlich durch den Parlando-Gesang bestritten, aber hier kommen noch der Triller, Vorschlag und dergl. nicht minder genial zur Verwendung. Weiterhin ist die Auflösung der natürlichen Rhythmen ein sehr drastisch wirkendes Mittel zur Erreichung ko-

mischer Effecte. Niedrig komisch wirken die absichtlich verrenkten, melodischen Figuren, weite unsangbare Melodieschritte, und rohe Tonmalereien wie die Nachahmung des Schnarchens, des Blökens der Schafe, des Knarrens von Thüren u. s. w.

Das Recitativ gewinnt bei der komischen Oper eine wesentlich andere Bedeutung als bei der ernsten. Bei dieser motivirt es den dramatischen Verlauf; das ist bei der komischen Oper weniger nothwendig. Diese lässt vielmehr die Personen im Zauber des sprudelnden Humors und der Laune erscheinen; der Dialog entfaltet sich daher mehr in den schimmernden Spielen des Witzes und des Scherzes, deren Wirkung durch die Musik leicht beeinträchtigt und aufgehoben wird. Daher ist in der komischen Oper selbst der gesprochene Dialog gerechtfertigt, natürlich nur so lange, als jene Bedingungen vorherrschen. Wo eine lyrische Stimmung sich geltend macht, geht der Dialog nothwendiger Weise in das Recitativ über.

In dieser Voraussetzung hat auch das Singspiel Bedeutung, sonst ist, wie nachgewiesen wurde, das begleitete Recitativ vorzuziehen.

Ist der ethische Inhalt eines dramatischen Stoffes nicht so bedeutsam, um sich in weiteren, als in der knappsten lyrischen Form darzulegen, so ist natürlich auch keine Veranlassung vorhanden, ihn umständlicher zu motiviren; der Dialog bedarf dann keiner Unterstützung durch die Musik, und so ist die Form des Liederspiels gerechtfertigt, bei welcher nur die lyrischen Partien in Musik ge-

setzt, in Liedern und den verwandten Formen dargestellt sind. Diese Formen haben natürlich nur beschränkt dramatische Bedeutung. Ein treffliches Liederspiel ist Mendelssohn's „Heimkehr aus der Fremde". Der harmlose aber nicht uninteressante Stoff erforderte die einfachste Behandlung, und mit den natürlichsten Mitteln und den anspruchlosesten Formen hat der jugendliche Meister dennoch die anziehendste Charakteristik der bestimmten Persönlichkeiten, und damit eine durchaus lebendige Darstellung der einfachen Handlung erreicht.

Sach-Register.

Accent 53, 55, 89.
Accord 84.
Action 219.
Adagio 163, 166, 167.
Aesthetik 17.
Akustik 37.
Allegro 145, 163.
Allemande 135, 160.
Alliteration 93.
Alt 61, 64.
Andante 164.
Anglaise 135.
Architectur 7, 24.
Arie 112, 114, 116, 164, 206, 217.
Arioso 114.
Assonanz 93.

Bach, Sebastian, 24, 106, 137, 140, 144, 200, 207.
Ballade 101.
Balladenmelodie 103.
Ballet 137.
Bass 61, 64.
Bassclarinette 68.
Beethoven 24, 78, 101, 137, 154, 169, 170, 171, 179.
Byron 222.

Canarie 136.
Canon 82, 111, 120.
Cantate 198.
Cantate, weltliche, 200, 203,
Cantate, geistliche, 200.
Cantus firmus 106.
Cassatio 161, 170.
Charakteristik der Tonarten 48.
Charakterzeichnung 188.
Chinesen 39.
Chladni 37.
Chopin 134, 137.
Chor 66, 206, 215.
Choral 23, 105, 115, 217.
Choral, figurirter, 106.
Chordae essentiales 43.
Chordae naturales 43.
Chordae principales 43.
Chorklang 65.
Christenthum 39.

Clarinette 60, 68.
Clavier 74.
Clavierstil 76
Coda 149.
Comödie 189.
Concert 166, 183.
Conflikt 184.
Consonanz 44.
Contrast 169.
Couperin 138.
Courante 132, 160.

Dactylus 55, 89.
Decoration 219.
Despretz 38.
Dialog 187, 193.
Dichtkunst 5, 21.
Dissonanz 45.
Dominant 46, 94.
Dominant-Dreiklang 47, 84.
Dominant-Septimenaccord 47, 86.
Doppelfuge 215.
Drama 186.
Dramatisch 194.
Dramatische Formen 83.
Dramatische Musik 185.
Dramatische Stoffe 195.
Duett 117.
Durchgang 87.
Durchführung 148.
Dur-Dreiklang 84.
Dur-Geschlecht 42.

Ensemble 117, 206.
Epos 186.
Etude 120.
Eurhythmie 12.

Fagott 68.
Festmarsch 127.
Finale 168, 170.
Flöte 60, 68.
Form 10, 11, 22.
Frauenchor 65.
Fuge 82, 111, 210, 215.

Gagliarde 132.
Gavotte 132, 135.
Geist 25.
Gemüth 25.
Gesang 74.
Gesangsorgan 61.
Gesangton 27.
Gigue 135, 160.
Glockenton 25.
Gluck, Chr., v., 138, 191, 203.
Goethe 100, 203, 222.
Graun 203.
Griechen 39.

Händel, Georg Fr., 192, 210.
Handlung 187.
Harfe 74.
Harmonie 44.
Harmoniemusik 72.
Harmonik 47.
Hasse 203.
Hauptsatz 142, 147.
Haydn, Jos., 77, 168, 171, 176, 177, 203.
Heine, Heinrich, 101.
Helmholtz 37, 45.
Horn 28, 68.
Hülfsnote 87.

Hymnenmelodien 43.
Hymnus 107, 164.

Jambus 55, 89.
Inder 39.
Inhalt 14, 22, 32.
Intrata 150.
Instrumentalformen 83, 119.
Instrumentalfuge 120.
Instrumentalmelodie 64.
Instrumentalmusik 54, 82.
Juden 39.

Klang 35, 59.
Klangfarbe 68.
Knabenchor 65.
Kostüm 219.
Kürze 89.
Kunst 3, 4.
Kunstgenuss 31.
Kunstlied 99, 108.
Kunstverstand 85.
Kunstwerk 9, 11, 31.

Langzeile 95.
Laut 63.
Lessing 188.
Lied 115.
Liederspiel 233.
Liedform 88.
Liedgestaltung 98.
Lied ohne Worte 120, 121.
Löwe, Joh. Gottfried, 102.
Lyrik 186.

Männerchor 65.
Malerei 5, 6, 24.
Mannichfaltigkeit 14.
Marsch 23, 120, 123.
Material 11, 35.
Mazurka 132, 133.
Melodie 43, 86.
Melodrama 220, 221.
Mendelssohn 151, 173, 182, 191, 201, 204, 216, 222.
Menschenstimme 60.
Menuett 132, 163, 167, 172, 178.
Messinginstrumente 70.
Messtext 202.
Metrik 88.
Metrum 55.
Meyerbeer 191, 230.
Mittelsatz 147.
Moll-Dreiklang 84.
Mollgeschlecht 42.
Molltonart 97.
Molltonleiter 97.
Motette 109, 115.
Mozart 78, 101, 137, 144, 171, 178.
Musette 135.
Musik 21.
Musikformen 40, 41, 79, 116.
Musikinstrumente 60.

Nachahmungsformen 110.
Nachsatz 125.
Naturschönes 7, 29.
Nebensatz 147.
Normaltonleiter 43.
Notturno 161, 170.

Oboe 68.
Octave 39.
Opera, buffa 232.
— seria 232.
Oper 117, 196, 219.

Oper, ernste, 232.
—, heroische, 233.
—, komische, 225.
—, romantische, 233.
Oratorium 117, 196, 205.
Orchester 73.
Orchesterstil 76.
Orgel 68.
Orgelpfeifen 68.
Ouverture 150, 165, 214.

Parlando-Gesang 238.
Partita 160.
Passacaglia 134.
Passamett 134.
Passe-pied 134.
Passion 209.
Pausen 58.
Phantasie 17, 32.
Philosophie 17.
Polonaise 132, 134.
Posaune 68.
Präludium 120, 122.
Programm 180.
Proportion 16, 116.

Quantität 53, 55.
Quartett 117, 163, 166.
Quint 39.
Quintett 166.

Recitativ 112, 113.
Reflexion 30.
Refrain 102.
Reichardt, Fr., 98.
Reim 91.
Requiem 202.
Rhythmus 44, 51, 57, 81, 88.
Rhythmus, extensiver, 52.
Rhythmus, intensiver, 52.
Romanesque 134.
Romantik 173, 191.
Romantiker 182.
Romanze 101.
Rondo 138, 163, 166.

Sarabande, 132, 135.
Savart 37.
Scala 38.
Scene 117.
Schall 37.
Schauspiel mit Musik 220, 222.
Scherzi musicali 169.
Scherzo 169, 172.
Schiller 222, 223.
Schnitt, goldener, 116.
Schönheit 8, 10, 32.
Schubert, Franz, 98, 137, 171, 182.
Schumann, Robert, 157, 174. 182, 191, 222, 224.
Schwingungen 37.
Sculptur 5, 6, 21, 24.
Secunde 39.
Serenade 161, 166, 170.
Siebentonleiter 40.
Sinfonie 159, 163, 166, 175.
Singstimme 27.
Singspiel 233.
Sinnlichkeit 25.
Sistrum 28.
Sonate 146, 159, 163, 166, 175.
Sonatenform 183.
Sonatensatz 145, 149.
Sopran 61, 64.
Spondeus 55. 89,
Sprachmelodie 23, 64.

Sprachrhythmus 90.
Stil 76.
Streichinstrumente 68.
Strophe 91.
Suite 137, 160, 166.
Symmetrie 12, 13, 16, 115.

Tactart 55.
Tacteintheilung 55.
Tanz 23, 52, 120, 126.
Tanz-Divertissement 137.
Tanzmusik 126.
Tenor 61, 64.
Terz 39.
Terzett 117.
Thätigkeit, künstlerische, 84.
Theil, erster, 146.
—, zweiter, 148.
—, dritter, 149.
Thema 122.
Thema mit Variationen 165.
Ton 21, 35.
Tonart 46.
Tonempfindung 49.
Tonika 46, 94.
Tonkunst 22, 32.
Tonleiter, 81.
—, chromatische, 41.
—, diatonische, 40, 41, 46.
Tragödie 189.
Trauermarsch 127.
Trio 131, 163, 165, 166.
Tripelconcert 183
Trochäus 55, 89.
Trommel 28.
Trompete 28, 68.

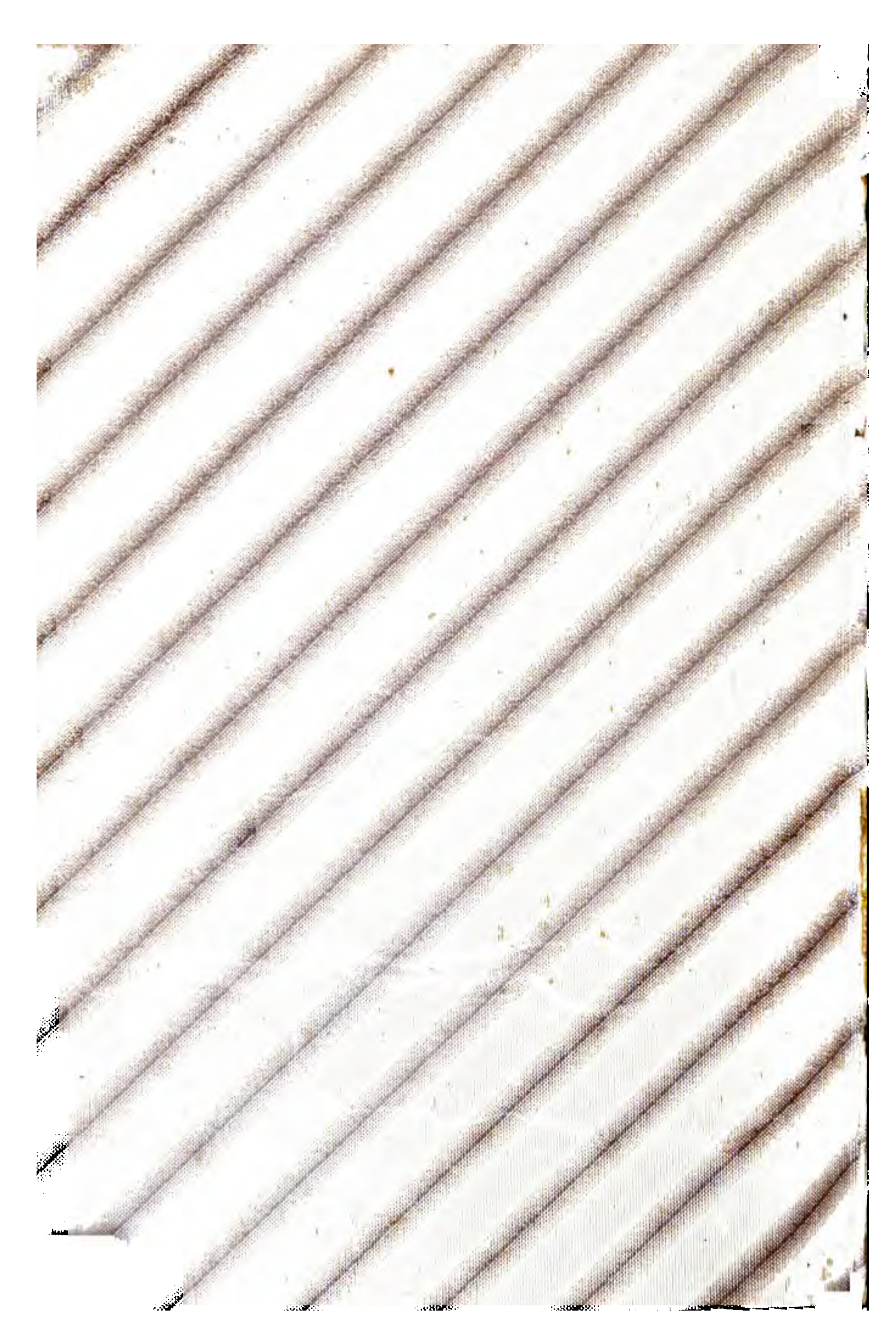
Uebergangsformen 120, 138.
Unterdominant 46, 94.
—, Dreiklang 84.

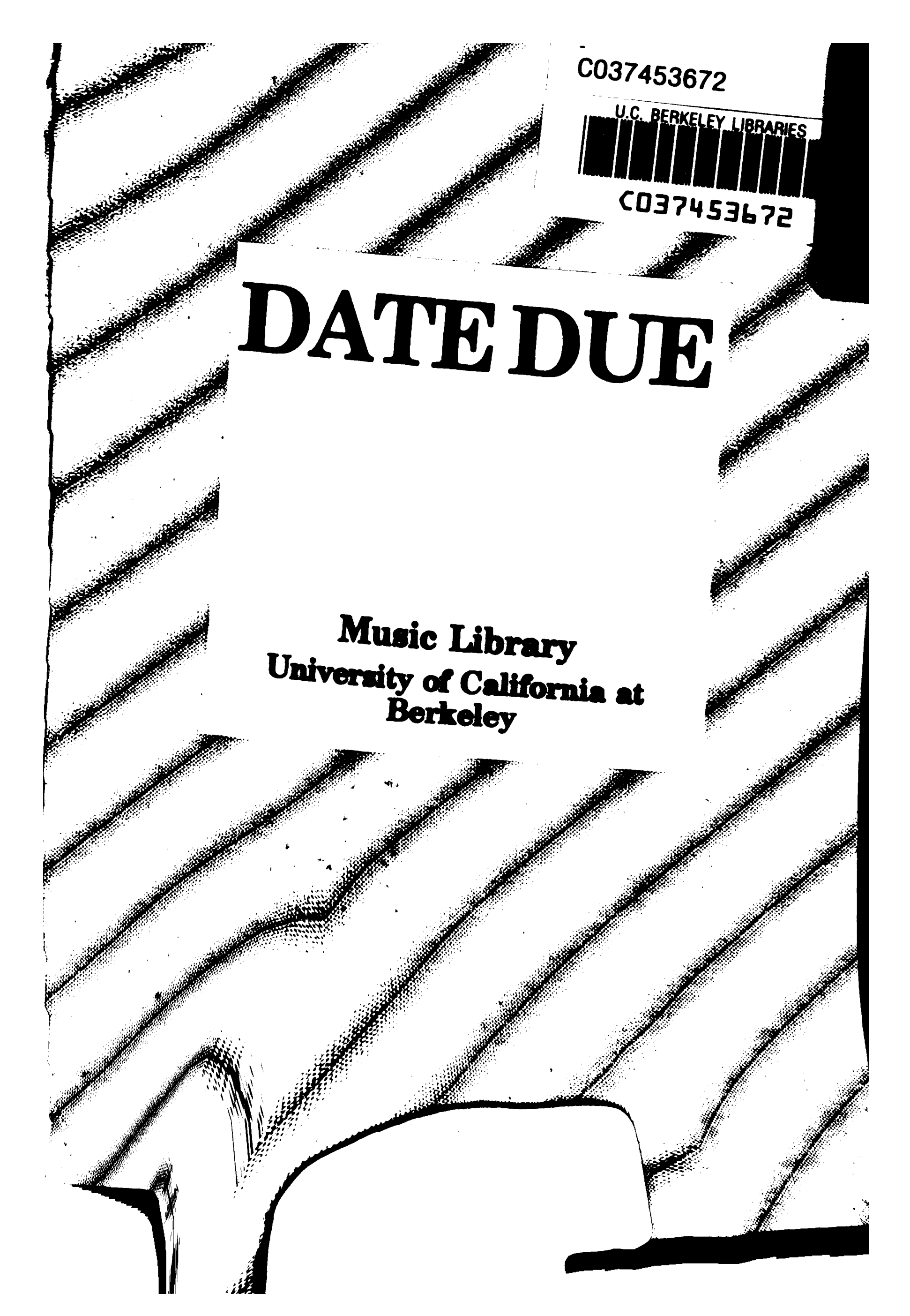
Variationen 120, 122.
Vers 91.
Versfuss 89.
Verwickelung 189.
Vocalformen 83, 88, 120.
Vocalmusik 82.
Vocalstil 76.
Volksgesang 28.
Volkslied 29, 92, 108.
Volksmusik 28, 29.
Vordersatz 125.
Vorhalt 87.

Wagner 191.
Wahrheit 32.
Walzer 125.
Weber, C. M., v., 137, 174, 191, 225.
— 37.
Wissenschaft 3, 6, 18.

Zauberoper 235.
Zwischensatz 142.

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a. S.




C037453672
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037453672
DATE DUE
Music Library
University of California at
Berkeley